
LOEB MUSIC LIBRARY
ML 1G2K $
Mus
185
41



Vorgeschichte

und

erste Versuche

der französischen Oper

von

H. M. Schletterer,
Dr. phil. und Capellmeister.

Studien zur Geschichte der französischen Musik. Teil III.

Berlin N. 1885.

Verlag von R. Damköhler.

STUDIEN

ZUR GESCHICHTE

DER FRANZÖSISCHEN MUSIK.

VON

H. M. SCHLETTERER.

DR. PHIL. UND CAPELLMEISTER.

III.

VORGESCHICHTE UND ERSTE VERSUCHE DER FRANZÖSISCHEN OPER.

BERLIN N. 1885.

VERLAG VON R. DAMKÖHLER

VORGESCHICHTE

UND ERSTE VERSUCHE

DER FRANZÖSISCHEN OPER.

VON

H. M. SCHLETTERER,
DR. PHIL. UND CAPELLMEISTER.

BERLIN N. 1885.
VERLAG VON R. DAMKÖHLER.

Dem Hochwohlgebornen

HERRN DR. CARL KÖSTLIN

O. Professor der Universität Tübingen

in Verehrung und Dankbarkeit

DER VERFASSER.

Inhalt.

Quellen:

(Menestrier) des Représentations en musique anciennes et modernes. Par. 1681.
(Fr. et Cl. Parfaiet): Histoire du théâtre françois, depuis son origine jusqu'à prèsent. XV. Par. 1746.
(J. B. Durey de Noinville): Histoire du théâtre de l'Opéra en France, depuis l'établissement de l'Académie-royal de musique, jusqu'à présent. II. Par. 1754 (1757).
Dictionnaire portatif des théâtres. Par. 1754.
(le Duc de la Vallière): Ballets, Opera, et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depui leur origine. Par. 1760.
Dictionnaire dramatique. III. Par. 1776.
Castil-Blaze: la Dance et les Ballets. Par. 1832.
G. Touchard-Lafosse: Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra. 1667 bis 1844. IV. Par. 1844.
C. Hase: Das geistliche Schauspiel. Leipz. 1858.
E. de Coussemaker: Drames liturgiques du moyenage. Rennes 1860.
Ch. Poisot: Histoire de la musique en France (476 1860). Par. 1860.
L. Celler: les Origines de l'Opéra et le Ballet de la reine 1581. Par. 1868.
N. Desarbres: deux Siècles a l'Opéra (1669—1868). Par. 1868.
P. Milliet: de l'Origine du théâtre à Paris. Par. 1870.
E. de Coussemaker: Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle. Par. 1872.
G. Chouquet: Histoire de la musique dramatique. Par. 1873.
H. M. Schletterer: Die Entstehung der Oper. Ein Vortrag. Nördlingen 1873.
A. Royer: Histoire de l'Opéra. Par. 1875.
Fr. Florimo: la Scuola musicale di Napoli. IV. Nap. 1880—83.
Le Petit de Julleville: les Mysteres. II. Par. 1880.
A. Pouqin: les vrais Créateurs de l'Opéra français Perrin et Cambert. Par 1881.
A. Baschet: les Comediens Italiens à la cour de France. Par. 1882. Besprochen in der Allg. Zeit. von S. S.
E. M. de Lyden: le Théâtre d'autrefois et d'aujourd'hui. Cantatrices et Comédiens 1532—1882. Par. 1882.
J. B. Weckerlin: Beaujoyeux: le Ballet comique de la reine. Cambert: Pomone, und: les Peines et les Plaisirs de l'Amour. Par. Chefs-d'oeuvres classiques de l'Opéra français. 3e Série.

Vorgeschichte und erste Versuche der französischen Oper.

Die französische Oper, oder, wie man ein derartiges Schauspiel in Frankreich nannte, das lyrische Drama, ist ebenso als das Ergebnis jahrhundertelanger Versuche und vielfacher Bemühungen verschiedener Völker auf diesem Gebiete zu betrachten, wie, besonders hinsichtlich der Form, in der sie sich hier plötzlich fertig darstellte, als eine originale und nationale, einzig dem französischen Volke anzueignende Erfindung, zwar nicht ohne äusserlichen, wol aber ohne tieferen Zusammenhang mit anderswo gesehenen Darstellungen. Ebensowenig, wie ein so complicirtes Werk ohne Vorläufer denkbar ist, ebensowenig konnte es plötzlich mit allen seinen sinfonischen Teilen, seinen Gesängen, Chören und Balleten, seinen reichen und kunstvoll aufgebauten Ensembles und Finales dem Kopfe eines einzigen Mannes entspringen, mochte derselbe noch so genial beanlagt sein. Schon aus dem Grunde war das unmöglich, weil ja die Oper nicht allein eine musikalische Seite hat, sondern einen Vereinigungspunkt für alle Künste bildet. Sie kann also nur als das Endresultat einer langen Reihe von Bestrebungen betrachtet werden und vermochte sich, wie alle grossen Erfindungen, nur allmälig zu entwickeln und zu vervollkommnen. Aber im gegebenen Augenblick sehen wir sie aus unvollkommenen Zuständen sich mit einem Male erheben, auf noch schwankenden Grundlagen und aus unsichern Versuchen zur Selbständigkeit emporringen und feste Form gewinnen und, jugendlich frisch ihre Kräfte versuchend, der

Bewegung der Civilisation folgen. Dieses fertige Werk, wie schon gesagt, in Frankreich durchaus anders geartet, als irgendwo sonst, ist eine Errungenschaft, welche den Franzosen allein angehört, und sie haben ein Recht, sich derselben zu rühmen und darauf stolz zu sein.

Die sich in der Oper in erster Linie gegenseitig unterstützenden und ergänzenden Künste, Poesie und Musik, mussten notwendig unvorhergesehene Phasen durchschreiten, bevor sie ihre Höhepunkte zu erreichen vermochten. Dann hingen gewisse ihrer Details — wie Costüme, Decorationen, Maschinerien u. s. w. — von der Vervollkommnung der Malerei, Stofffabrication, Sculptur und Mechanik ab und mit den Fortschritten des Geschmackes, wie mit den Forderungen der Mode innigst zusammen. Und all diesen vielverzweigten und zuletzt in einem Zenith zu sammelnden Bemühungen musste, um sie zur Reife und Blüte zu bringen, durch vorausgegangene Jahrhunderte die ausdauernde Liebe und fördernde Teilnahme des Volkes, wie der Grossen, für alles auf das Schauspiel Bezug habende, geworden sein, um das denkbar prächtigste, aber auch kostspieligste Vergnügen, das der menschliche Geist ersinnen konnte, zu ermöglichen.*)

---

*) Jac. Bern. Durey de Noinville, Parlamentsrat und Conseilpräsident in Metz (1683—1708) sagt in seiner: „Histoire du Théâtre de l'Opéra en France" (Paris 1753 und 1757) von der Oper: „Sie ist ein mit Tänzen, Maschinen und Decorationen bereichertes Theaterstück in Versen, die in Musik und für Gesang gesetzt sind, ein populäres Schauspiel, bei dem jedermann sein Vergnügen an der ihm zumeist convenirenden Sache finden kann. Die Musikfreunde, aus denen die grössere Zahl der Opernbesucher besteht, schöpfen Befriedigung aus der Mannigfaltigkeit der Melodien, der Schönheit des Gesanges, dem Wechsel der Sinfonien. Den Liebhabern des Tanzes, einzig auf Divertissements aufmerksam, wird erwünschter Genuss in häufiger Wiederholung heiterer, wunderbarer und glänzender Ballete und der Anmut der Tänzer und Tänzerinnen. Die Decorationen beschäftigen gleichfalls die Bewunderer irgend eines berühmten Maschinisten. Neben so vielem überraschenden, die Sinne unterhaltenden Beiwerke erübrigt nur der Wunsch, dass das Gedicht auch immer der prächtigen Ausstattung entsprechen und so grossen Aufwandes würdig sein möge. Dann wäre es von allen Schauspielen, welche man erfunden hat und je erfinden wird, nicht nur das glanzvollste, sondern auch das schönste und zumeist geeignete, uns zu gefallen. Auch kann man versichern, dass die Oper die Vereinigung der schönen Künste ist, der Poesie und Musik, des Tanzes, der Optik und Mechanik; kurz sie ist das grosse Werk par excellence, wie es ihr Name schon darthut, und der Triumph des menschlichen Geistes. Man kann die Musik als die Seele der lyrischen Dichtung ansehen; aber das Genie des

Um zu erkennen, wie sehr das lyrische Drama — wenn auch, wie schon gesagt, ohne zahllose Vorarbeiten nicht denkbar — trotz alledem doch etwas ganz Neues und Selbständiges war, muss man zurückgehen und die Versuche überblicken, welche von den ältesten Zeiten her gemacht wurden, die Erfindung der Oper vorzubereiten.

Wie das Drama der Griechen und die Schauspiele anderer alter Culturvölker in ihren Anfängen stets eng mit den gottesdienstlichen Gebräuchen verbunden erscheinen, ebenso stand das christliche Drama, das aristocratische, wie das populäre, wenn auch von heidnischen Vorbildern beeinflusst, in innigster Beziehung zum Cultus.*) In Klöstern und Kirchen versammelte sich zuerst eine frommgläubige Gemeinde, um zu Weihnachten und Ostern andächtig den in die gottesdienst-

---

Componisten muss sich dieser rückhaltlos hinzugeben vermögen, was nicht so leicht ist. Die Tragödie hat Leidenschaft und Schrecken, die Comödie Schilderung und Reform der Sitten zum Gegenstand. Nicht so genau lässt sich Zweck, Inhalt und Gegenstand der Oper, bis jetzt nur Amüsement begeisterter Kunstfreunde, feststellen. Die Operndichtung eignet sich für alle Arten Sujets und umfasst gleichzeitig das Heroische, Pastorale und Comische. Götter und Zauberer, Könige und Hirten nehmen abwechselnd die Scene ein. Im Handumdrehen sieht man sich in die Hölle oder den Himmel versetzt. Der Zuschauer, überall hingeführt, fühlt seine Sinne verwirrt durch eine Illusion, die ihm imponirt, und durch steten Wechsel der seine Aufmerksamkeit nicht ermüdenden Situationen; denn das Eigentümliche der Oper ist, Geist, Auge und Ohr in gleicher Bezauberung zu halten."

*) Die Messe schon, eine fast dramatische Gedächtnisfeier des heiligen Weltschauspiels auf Golgatha, vom schmerzvollen Miserere bis zum Gloriajubel die ganze Scala religiöser Stimmungen umfassend, enthält alle Keime religiöser Schauspiele. Der Dienst der h. Woche, der die alttestamentlichen Weissagungen und Busspsalmen, die Passionsfeier mit verteilten Stimmen und dem dazwischen fortlaufenden Evangelistenrecitativ, Grablegung, Höllenfahrt und Auferstehung vorführt, bildet schon an und für sich ein erschütterndes Drama. In den kirchlichen Processionen gesellten sich dem Clerus und den Mönchen in ihren malerischen Trachten die Zünfte in Festgewändern, mit wehenden Fahnen und brennenden Kerzen. Und dazu traten bei allmäliger Überladung solcher Umzüge Adam und Eva, den Baum der Erkenntnis schleppend, gefolgt vom Cherub mit dem Schwerte, Johannes Baptista als Herold mit der Fahne Christi und dem Lamme, Judas mit dem Geldsack und der Teufel mit der Galgenleiter, Bileam auf seinem klugen Esel und S. Georg auf seinem Streitrosse, u. s. w. Die alten Spiele knüpften ebenso zahlreich an Naturfeste (Eostra- und Julfeste), wie an von der Kirche gefeierte Tage und Zeiten an. Jedes der grossen Kirchenfeste, Weihnachten, Ostern und Pfingsten, hatte seine besonderen Schauspiele.

liche Handlung verwebten Spielen anzuwohnen, welche ihr Begebenheiten der heiligen Geschichte und die geheimnisvollen Mysterien des christlichen Cultus vergegenwärtigen und versinnlichen sollten. Als sich mit dem wachsenden Reichtum der Kirchen die Ausstattung der Darstellungen und die Mannigfaltigkeit der Sujets steigerte, werden, mochten sich auch weltliche Elemente allmälig eingedrängt haben, diese vorwiegend immer noch ernsten und von religiösem Geiste erfüllten Spiele auf die Vorhöfe der Cathedralen, das heisst, auf die sie umgebenden Kirchhöfe, verlegt. Als die Sinnlichkeit allmälig überwucherte, sich solche Vorstellungen ganz verweltlicht hatten, öffneten sich ihnen erst die Paläste der Fürsten, die Schlösser der Grossen. Da aber auch das Volk stets seinen vollgemessenen Anteil an diesen Vergnügungen — das waren die Schauspiele aus gottesdienstlichen Handlungen nach eingetretener Entartung zuletzt geworden — beanspruchte, mussten auf Strassen und Plätzen, in den Höfen weiter Adelshäuser oder in den Hallen öffentlicher Gebäude die Bühnengerüste aufgeschlagen werden. Und hier begegnen wir sogleich einer Eigenart der französischen Spiele: sie finden meist nur gegen Eintrittsgeld statt. Das Volk gewann dadurch ein wichtiges Recht: mitzusprechen und mitzuurteilen.

Verliere man jedoch nicht aus dem Auge, dass das niedere Volk auf gewohnte theatralische, neben den liturgischen herlaufende Darstellungen nie ganz zu verzichten brauchte. Dafür sorgten die Banden der Fahrenden, der Gaukler und Spielleute, unter denen es stets gewandte Schauspieler und gute Sänger gab. Aber gerade ihren oft allzusehr an das Heidentum mahnenden und vielfach zuchtlos-rohen Spielen wollte die Clerisei mit ihren frommen Aufführungen entgegentreten und entgegenwirken.*)

---

*) Kaum hatte das Christentum sich siegreich über die griechischen Götter erhoben, als uns auch schon ein christliches Schauspiel: „Der leidende Christus," begegnet, das alte Ueberlieferung dem heiligen Gregorios von Nazianz, gen. der Theolog (320—390), zuschreibt. Wie geringen Einfluss übrigens die auf Entsagung und ernst-strenge Lebensführung dringende neue Lehre auf die überall und zu aller Zeit sich gleichenden Weltkinder auch der damaligen Zeit übte, und wie schwer es hielt, dieselben von gewohnten Vergnügungen abzuziehen, beweist der eifernde Johannes Chrysostomus (Goldmund, 354 407), Patriarch von Constantinopel, der zur selben Zeit, als Gregor sein Schauspiel verfasste, die Glieder seiner Gemeinde mit harten Worten anliess, dass sie die in

An der Darstellung der in den Kirchen gegebenen, aus einer modificirten Form der christlichen Liturgie hervorgegangenen Stücke beteiligten sich in erster Zeit nur Geistliche, und gewiss unterzogen sie alle sich dieser, in das ewige Einerlei der Cultusgebräuche und die Abgeschlossenheit des Klosterlebens erwünschten Wechsel bringenden Beschäftigung mit dem gleichen Vergnügen und Interesse, mit dem im vorigen Jahrhundert die Jesuiten die Aufführung glänzender Schauspiele betrieben, im gegenwärtigen die Nonnen sich mit theatralischen Darstellungen noch befassen. Durch welche andere Thätigkeit konnten sie mit der bösen Welt, der sie (gewiss oft recht ungern) den Rücken gekehrt, angenehmere Beziehungen unterhalten, als indem sie, auf die unbezähmbare Schaulust aller Bevölkerungsclassen speculirend, dieselben durch heilige und anscheinend harmlose Spiele an sich zogen. Dass dem Clerus an und für sich das Theater nicht unlieb, und dass ihm der grosse Einfluss, den er durch Aufführungen von Legenden und Mysterien auf die Menge zu üben vermochte, nicht unbewusst war, wird durch den Umstand bestätigt, dass er nur sehr ungern darauf verzichtete, die oberste Direction bei den Schauspielen zu führen und man ihm eigentlich mit Gewalt zuletzt die Zügel entreissen musste.

Die ersten Spiele, wenigstens die ältesten auf uns gekommenen, — und es haben sich nur Manuscripte geistlicher Stücke in unsere Tage herübergerettet, — wurden durch Jahrhunderte ausnahmslos von Geistlichen verfasst; diese waren also nicht nur die Schauspieler, Regisseure und Theater-

---

den Theatern, „diesen Schauplätzen der Unsittlichkeit, Lehrsälen der Schwelgerei und Gymnasien der Ausschweifung" gehörten mutwilligen und unanständigen Lieder im Haus und auf der Strasse nachträllerten, während sie doch keinen einzigen Psalm singen könnten, ja dass sie sogar am Charfreitag leichtfertigen Bühnenspielen nicht ferne blieben. Unter letzteren war besonders die „Majuma", in der eine Scene badender Frauen und andere anstössige Dinge vorkamen, beim Publicum ebenso beliebt, wie von der Geistlichkeit verpönt. Die Kirche sah sich endlich genötigt, bei Strafe der Excommunication, an heiligen Tagen den Theaterbesuch zu verbieten. Ein anderer gleichzeitiger Kirchenvater, der heilige Aurelius Augustinus aus Tagaste in Numidien (354 – 430), in seiner sehr stürmischen Jugend hingerissen von den erdichteten Freuden und Schmerzen der Bühne, hat sich sogar als Dichter an einem theatralischen Wettkampf beteiligt. Die alte heidnische Theaterlust liess sich nun einmal über Nacht nicht ausrotten.

directoren, sondern auch die frühesten Schauspieldichter. Aus diesem Grunde wird es auch erklärlich, dass die uns erhalten gebliebenen, an den entlegensten Orten wieder aufgefundenen Stücke so grosse Ähnlichkeit mit einander offenbaren; denn die Klöster, besonders die derselben Orden, standen unter sich stets in regstem Verkehr, und wenn in einem derselben sich ein Aufsehen machendes Ereignis vollzog, drang durch wandernde Mönche Kunde davon bald in weite Fernen. Auf gleichem Wege verbreiteten sich auch die Abschriften da und dort gegebener Stücke, die dann nur der Anschauungsweise, dem Geschmacke und, als der ausschliessliche Gebrauch des lateinischen Idioms schwand, auch der Sprache anderer Länder und Gegenden anzupassen waren.

Die ersten christlichen Spiele hielten sich genau an die biblischen Vorlagen. Als Schauplatz dienten zunächst die Kirchen. Diese ehrwürdigen Heiligtümer und unverletzlichen Asyle, in denen das Volk Trost in seinem Leide und seiner Bedrückung suchte, seine Sünden bekannte und die entsprechenden Bussen dafür auferlegt erhielt, ja selbst der Raum vor dem Altar des Gottessohnes, waren unter Umständen auch die Orte, wo es sich vergnügte. Es sang da seine Weihnachtslieder und bewegte sich im Reihentanze, nach der Weise der Melodien derselben, aus der Basilica durch das Schiff nach dem Kirchhofe, nicht selten an der Tempelpforte von einer Bande Ménétriers erwartet, die durch den Klang ihrer schrillen und wildtönenden Instrumente die Lust der Tanzenden zuletzt zu toller Ausgelassenheit steigerte. Dieser uralte Gebrauch des Tanzes in der Kirche, anfangs ein religiöser Act, hat sich in manchen Cathedralen Frankreichs bis zur Revolution, in vielen spanischen bis zur Stunde erhalten. Indessen erkannte und fühlte man frühe schon das Ungeeignete derartigen Brauches. Papst Zacharias (741—52) eiferte bereits gegen diese den Tempel Gottes entweihende Sitte, indem er (744) alle Tänze in den Kirchen, selbst die in den Deckmantel der Frömmigkeit sich hüllenden, strenge untersagte und alle Tänzer oder solche Personen, die zum Tanze veranlassten oder Personen dazu mieteten, excommunicirte. Aber das Verbot blieb ohne Wirkung, und die Geistlichkeit war, wie

so oft, durch den Willen des auf das Herkommen sich stützenden Volkes zur Nachgiebigkeit gezwungen.*)

Wie in Deutschland die durch Zufall glücklich geretteten Manuscripte ältester Spiele sich alle in einstigen Klosterbibliotheken fanden, so stammt auch das älteste Denkmal eines französischen Spiels aus der Bibliothek der Abtei S. Martial in Limoges. Es wurde von dem Abbé J. Lebeuf in der Bibliothek der rue Richelieu in Paris entdeckt (um 1730), von Fr. Juste Marie Raynouard in seinem Werke: „Choix des poésies originales des Troubadours" (1816—1821) erstmalig publicirt, von Ch. Magnin erklärt und endlich von Edm. de Coussemaker, der die im Manuscripte befindlichen Neumen auflöste, auch mit den Noten in seiner „Histoire de l'Harmonie au moyen-âge" (1852) und in den „Drames liturgiques au moyen-âge" (1860) veröffentlicht. Fragliches, zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert geschriebene Stück, leider nur das Fragment einer grössern Dichtung, zerfällt in 3 Abschnitte: 1. In das einem Gleichnis des Evangeliums Matthäi entnommene, im Mittelalter sehr beliebte Spiel „von den klugen und unklugen Jungfrauen" (les Vierges sages et les Vierges folles). Alles Liturgische darin, sowie die Reden Christi sind lateinisch, das übrige in provençalischen Versen.**) 2. In ein auf eine Predigt des heiligen Augustin zurückzuführendes

---

*) Noch im 17. Jahrhundert sang man in Limoges am Feste des Kirchenpatrons die Verse:

Saint Martial, priez pour nous,
Et nous, nous danserons pour vous.

**) Unter allen Spielen dieser frühen Literaturperiode ist keines grossartiger in seiner ganzen Anlage, erschütternder in seiner Wirkung, — denn es widerspricht so ganz der trostreichen Lehre von der göttlichen Barmherzigkeit, die dem reuigen Sünder Vergebung zusichert, — ergreifender für den Leser, als das „von den klugen und unklugen Jungfrauen". Es war vielleicht gerade wegen seines erdrückenden und Schrecken erweckenden Inhalts sehr beliebt und wurde allerwärts, auch in Deutschland, vielfach aufgeführt. Bekannt ist, dass es am Tage vor oder nach dem Sonntage Misericordias Domini, 1322, von Clerikern und Schülern im Tiergarten zu Eisenach in Gegenwart des Landgrafen Friedrich des Freudigen (mit der gebissenen Wange) dargestellt wurde, und dass derselbe infolge allzumächtigen Ergriffenseins und grosser Gemütserschütterung darüber, dass selbst die Fürbitte Mariens und aller Heiligen sich erfolglos erwies, nach 5 Tagen zornigen Unmuts durch einen Schlagfluss gelähmt und nach zwei in Schmerzen und Seufzern verbrachten Jahren, 16. Nov. 1324, starb. — [Auch dies ernste Stück war vorliegenden

Weihnachtsspiel („la Nativité“ ou „les Prophètes du Christ“) und 3. in ein „Auferstehungsspiel“ (la Résurrection), ein einfaches, vom Engel, dem Grabwächter und den drei Marien dargestelltes Fragment des Grabgottesdienstes. Den Ursprung des zweiten Spieles nachzuweisen blieb einem jungen, aus der École des Chartres hervorgegangenen Gelehrten, Marius Sepet, vorbehalten. Es war in der alten Kirche Brauch, in der sechsten Lection des Weihnachtsgottesdienstes eine Predigt des frommen Bischofs von Hippo vorzulesen, zu dem besonders betonten Zwecke, die Juden zu veranlassen, Christus als den Messias anzuerkennen. Eine Art Wechselrede voll dramatischer Bewegung, wurden darin der Reihe nach alle Propheten, bis auf Johannes Baptista, und nach mittelalterlicher Tradition selbst die römische Sybille, Virgil und Nebucadnezar, der den Sohn Gottes unter den drei Männern im Feuerofen sah, aufgerufen und von jedem die Antwort auf eine an ihn in dieser Sache gerichtete dringende Frage begehrt. Zuerst von einem

---

Falles nicht ohne seinen heiteren Gegensatz; denn am genannten Sonntage ward Dedicatio Praedicatorum („der Prediger Ablass“ oder „der Brüder Kirmesse“) gefeiert, wobei auf dem freien Platze vor dem Dominicanerkloster ein in einem Fasse stehender Mönch predigte und von dieser Stelle aus dem Volke Ablass erteilte; daher die thüringensche Redensart: „Dem Frühling ist nicht zu trauen, bis der Mönch aus dem Fasse ist!“] — Allerdings hatte diese Dichtung, die mit dem alten provençalischen Mystère nur noch den Grundstoff gemein hat, im Zeitlaufe reichere Ausgestaltung, grösseren Umfang und vollendetere dramatische Form gewonnen. In der französischen, noch eng begrenzten Lesart beginnt sie mit einem Chore der Jungfrauen: „Adest sponsus qui est Christus,“ der sehr geschickt als Sequenz nach der von 2 zu 2 Versen wiederkehrenden Anfangsstrophe sich zurückwendet, wodurch die kirchliche Melopöie eine Richtung gewinnt, die an den Character weltlicher, bereits in die Kirche eingedrungener Lieder erinnert. Darnach treten die thörichten Jungfrauen auf, über ihre Nachlässigkeit tief beschämt, ihres Fehls sich laut anklagend und ihre tugendhaften Schwestern um Hilfe bittend. Trotz ihres schmerzlichen Flehens bleiben diese, wie vorauszusehen, ungerührt, und auch die Kaufleute, an welche sie sich jetzt wenden, entfernen sich, ohne das Begehren der sich nun auf immer verloren Fühlenden zu erfüllen. Mit diesem Chore der Unglücklichen schliesst der musikalische Teil des in seiner fernern Entwicklung erschütternden Dramas. Die armen, schönen, aber unklugen Frauen, vor Christus im unerhörten Flehen am Boden liegend, werden zuletzt vom Satan mit einer Kette umwunden und über die Bühne und mitten durch die Zuschauer hin, während sie Zeter und Wehe über sich selbst rufen und dem Jammer, aus Gottes Erbarmen ausgestossen und ewig verloren zu sein, ergreifende Worte geben, zur Hölle geschleift.

Priester allein gelesen, verteilte man später Fragen und Antworten zwischen mehreren Lesern. Den so gewonnenen Dialog sang man endlich, und als man zuletzt den dialectischen Teil wegliess, hatte man auf natürlichstem Wege ein ernstes lyrisches Drama erhalten. Da nun der Text zugleich viele zu dramatischen Sujets sich eignende Episoden enthielt, ward, was der h. Augustin wol kaum ahnte, seine Predigt die Quelle für eine ganze Reihe religiöser Schauspiele.

In dem Masse nun, als die Cathedralen darnach strebten, derartigen Spielen grössere Anziehungskraft, reicheren Prunk und sinnlicheren Reiz zu geben, sie mehr zu vervollkommnen und künstlerischer auszugestalten, liess auch das Volk sich keine Gelegenheit entschlüpfen, sich mitwirkend in dieselben einzudrängen und sich einen stets steigenden Anteil an der Ausführung zu sichern. Beweis dafür gibt eine zuerst von der Gemeinde S. Etienne in Beauvais alljährlich am 4. Januar zur Erinnerung an die Flucht der h. Familie nach Egypten veranstaltete grosse Procession, in welcher der Ursprung der in der Folge eine so bedenkliche Rolle spielenden „Esels- und Narrenfeste" zu suchen ist. Aus den jungen Mädchen der Stadt ward für diesen religiösen feierlichen Umzug die schönste und tugendhafteste gewählt; man setzte sie auf einen Esel, gab ihr ein Kind in den Arm und führte sie unter Gesängen und Tänzen und dem oft wiederholten Refrain „hin han!" vor den Hauptaltar der Kirche. Auch der celebrirende Priester brachte dem Tage ein Opfer, indem er eine comische Epistel las und die Messe anstatt mit dem „Ite missa est" mit einem dreimaligen, jubelnd respondirten „hin han!" schloss. Dies Fest fand bald allgemeine Nachahmung. Endlich in pöbelhafte Ausgelassenheit und unflätiges Treiben, worin sich Cleriker und Laien leider überboten, entartet, hatte die Kirche die grösste Mühe, es wieder zu unterdrücken*)

*) Neben und teilweise aus den Eselsfesten entwickelten sich in nicht minder anstössiger Weise die an altheidnische Bräuche und die Gewohnheiten römischer Saturnalien anknüpfenden Narrenfeste: „les Fêtes des Fous", „la Mère folle" (in Dijon gefeiert), „la Procession du Renard", (zum ersten Male gesehen, als 1313 König Philipp der Schöne seine Söhne zu Rittern schlug), „la Fête de Conrards (Rouen)", und die von König René von Anjou (1409—1480) in Aix aus Anlass des Fronleichnamsfestes eingeführten comischen Umzüge, alle gleichmässig mit dem Namen „Fêtes du deposuit" bezeichnet. „Deposuit po-

An allen Schauspielen dieser Zeit war Musik beteiligt und zwar vielfach durchgängig, so dass sämtliche Rollen gesungen wurden. Erst und so lange der Ernst dieser Stücke gewahrt blieb, waren es vorwiegend liturgische Gesänge, die verwendet wurden; aber auch dann noch, als der Verfall der Darstellungen begonnen hatte, bewegte sich der Gesang immer noch in der Weise des plain-chant.

Sehr bemerkbaren und zuletzt umgestaltenden Einfluss übten, wie auf die ganze mittelalterliche Weltanschauung, auch auf das Theater die Kreuzzüge. Mit den Pilgern, den abenteuersuchenden Kreuzrittern, den zahllosen, aus allen Gesellschaftsclassen sich bildenden herrenlosen Haufen, die sich an diesen denkwürdigen und purificirenden Zügen beteiligten, kehrten neue und umgestaltende Anschauungen in die heimatlichen Kreise zurück. Den Bühnenspielen boten sich andere Sujets, erschloss sich ein erweiterter Gesichtskreis. Das Dargestellte und von jetzt ab Gesungene gewinnt frischeren Inhalt und reichere Form, und sogar das Orchester erhält einen Zuwachs

tentes de sede et exultavit humiles", heisst es im evangelischen Gesange, und das Volk befolgte diese Vorschrift buchstäblich, indem es sich an solchen Festtagen für ein Jahr despotischen Druckes an seinen feudalen Bedrängern dadurch rächte, dass sie selbe zwang, sich der ursprünglichen Gleichheit des Menschengeschlechtes zu erinnern. Diese Narrenfeste, aus Tänzen und Spielen bestehend, arteten mit der Zeit in empörendster Weise aus, das Heiligtum durch den Gesang profaner und zweideutiger Lieder, die schmachvollsten Buffonerien und unsittlichsten Vorkommnisse, ja nicht selten durch blutige Kämpfe und Mord schändend. Aus den Kirchen zog die tollgewordene, trunkene Menge auf Wagen durch die Strassen. Auf den für die Spiele errichteten Gerüsten hörte man all die gemeinen Lieder und sah man all die schamlosen Gebärdenspiele, mit denen die Bateleurs das niedere, rohe und dumme Volk auf den Dorfjahrmärkten gewöhnlich amüsirten. Der Erzbischof von Paris, Eudes de Sully, bemühte sich vergebens, in Kirchen und auf Kirchhöfen wenigstens die nächtlichen Tänze abzuschaffen; aber ein von ihm 1198 ausgegangener scharfer Erlass vermochte sich höchstens in seinem Sprengel momentane Achtung zu verschaffen. Eine Censur der Pariser theologischen Facultät vom 12. März 1444 beklagt noch immer die gleichen Übelstände. Die Zähigkeit, mit welcher die Laienwelt an derartigen ausschweifenden Vergnügungen festhielt, wird weniger überraschen, wenn man bemerkt, dass der Clerus selbst dem Mysterienpublicum, statt ernst und würdig sich abspielender heiliger Handlungen, immer wieder, um die Anziehungskraft der Spiele zu erhöhen, possenhafte Pantomimen, zügellose Ballete und Bacchanale, zweideutige Episoden und namentlich den Teufel, vor dem man im Grunde doch fürchten machen wollte, als Lustigmacher vorführte.

an bisher unbekannten und unbenützten Instrumenten. Die Pilger begannen alsbald nun selbst Theater zu spielen, der Clerus musste sich notgedrungen mit ihnen verständigen und in die Ausführung teilen. Auch die Troubadours blieben nicht ohne bedeutende Einwirkung auf die Entwickelung des Dramas. Ein wichtiger Fortschritt wurde dadurch erreicht, dass sich in den Schauspielen die Landessprache allmälig eine ebenbürtige Stellung neben dem Lateinischen errang, ja dies zuletzt völlig verdrängte. Ebenso treten, den Übergang in die neuere Zeit bildend, an Stelle der bisherigen ganz liturgischen, die halb liturgischen Dramen, in denen das Theater seine Beziehungen zum Cultus zwar noch nicht löst, aber doch, besonders seit dem 13. Jahrhundert, das auffallende Bestreben zeigt, selbständig zu werden. Die sich vollziehende Trennung war keine schroffe, jedoch im 14. Jahrhundert bereits entschieden. Unter diesen halbliturgischen Dramen ist „le Jeu de Daniel" eines der bemerkenswertesten. Von diesem wichtigen Stücke liegen zwei Lesarten vor, deren eine einem Schüler Abailards, Namens Hilaire, zugeschrieben wird, der es im Vereine mit dreien seiner Studiengenossen: Jourdan, Simon und Hugues entworfen haben soll; die andere, den gleichen Plan verfolgende, aber im Ausdruck verschiedene, ist einigen Studenten in Beauvais zu danken. Letzteres Manuscript, das glücklicher Weise auch die Noten der Gesangstücke enthält, wurde von J. L. Felix Danjou, (1812—66) Organist in Paris und Herausgeber der „Revue de la musique religieuse", in der Bibliothek von Padua entdeckt und dem Texte nach 1840 veröffentlicht. Text und Musik publicirte in der Folge nochmals Coussemaker in seinen „Drames liturgiques du moyen-âge". 1860.

Hören wir des ersten Herausgebers überschwengliches Urteil über dies Werk: „Die Rolle des Daniel ist wahrhaft würdevoll, frei von Emphase, von Hoheit durchdrungen, und sein doppelter Character, als Prophet und Diener Gottes, mit ungewöhnlichem Geschick gezeichnet. Wenn die göttliche Majestät Botschaft an ihn sendet, nimmt der arme Gefangene sie demütig auf; in Belsazars Gegenwart dagegen erscheint er als der mutige, ungebeugte, gottbegeisterte Prophet, der furchtlos die schrecklichen Urteile himmlischen Zornes dem übermütigen stolzen Könige kündet. Zum Löwenzwinger verurteilt, zeigt er angesichts des Todes weder den Stolz des Philo-

sophen, noch die Lebensverachtung des Stoikers, sondern die dem Menschen so natürliche Liebe zum Leben. Schmerz und Schrecken werden jedoch durch sein Gottvertrauen gemässigt. Neben ihm sind die Charactere der Höflinge mit ebensoviel Freiheit und Wahrheit als Ironie durchgeführt" u. s. w. Die Musik, aus den Fesseln des plain-chant noch nicht befreit, findet teilweise doch schon characteristische Verwendung, ähnlich wie im 16. Jahrhundert in den deutschen Schul- und Meistersinger-comödien. Die kurzen, des Reizes der Harmonie und des Contrapunktes noch entbehrenden Gesänge sind meist moralischen und betrachtenden Inhalts und greifen nur selten in die Handlung selbst ein, und die Instrumentalmusik wird selbständig nur in knappen Intraden und ausnahmsweise als Accompagnement der vorwiegend einstimmigen Gesänge angewendet. Cytharisten und Sänger begleiten in der Regel das Auftreten hervorragender Persönlichkeiten der Stücke, im Daniel z. B. der Könige Darius und Belsazar, wie es durch den Vers geschieht:

Simul omnes gratulemur, resonent et tympana;
Cytariste tangant cordas; musicorum organa
Resonent ad ejus preconia!*)

Das Spiel von „Daniel" ist nicht das einzige französische Mysterium des 12. Jahrhunderts. Ähnlichen Characters sind beispielsweise auch: „les Saintes-Femmes au tombeau", „la Complainte des trois Marie", „l'Adoration des Mages",

*) Lasst uns alle Heil verkünden und ertönen Paukenschall!
Cytharisten rührt die Saiten, und ihr Instrumente all
Klinget seines Ruhmes Hall!

Danjou, der in übertriebener Schätzung dieser Dichtung und ihrer Musik so weit geht, zu behaupten, dass keiner der grossen Tonsetzer des 18. und 19. Jahrhunderts im Stande gewesen wäre, ähnliche musikalische Meisterstücke, wie sie hier vorkommen, zu schreiben, sagt: „der Chor, „Regis vasa deferentes", sei ein unübertreffliches Muster von Geschmack und picantem Spotte; das „Gaudeamus", auf so düstere Art gesungen, drücke glücklicher, als ein moderner Componist es zu erreichen gewusst, den Zorn der Höflinge aus, die sich gezwungen vor dem Gegenstande ihres Neides und Hasses beugen. Der Chor der Fürsten: „Vir propheta Dei Daniel", textlich ein Gemisch von Französisch und Lateinisch, der Monolog des Daniel: „Rex, tua nolo munera", die Prosa: „Jubilemus", der Conductus: „Congaudentes", die Schlussprophezeihung: „Ecce venit sanctus", seien Tonsätze von bemerkenswertem Gefühl und erhabenem dramatischem Ausdruck, allein genügend, zu beweisen, dass der Genius der Musik schon damals die populären Werke befruchtete, da er Studenten solch schöne Weisen einflösste."

u. a. Dichter und Musiker wetteiferten, durch ihren Anteil an der Arbeit das Interesse zu beleben und der dramatischen Wahrheit nahe zu kommen. Ein Beweis des unleugbar sich vollziehenden musikalischen Fortschritts liefern die in den Spielen: „le Fils de Gedron“ und „le Massacre des Innocents“ vorkommenden Frauenchöre, die hier die Aufgabe haben, tröstend und beruhigend einzugreifen und die Bewegung der Zuschauer in höherem Grade zu erregen. Ja, der Componist nützt die gegebene Gelegenheit auch insofern zu künstlerischer Steigerung aus, als er wiederholt eine erst von einer Solostimme gesungene Melodie vom Männerchor und dann in Verbindung mit diesem auch vom Frauenchore wiederholen lässt. Erhöhung des Ausdrucks, abgesehen von den frühesten in diese Zeit fallenden Modulationsversuchen, strebt er auch noch dadurch an, dass er den Chören wiederholt einen von dem psalmodirenden Gesange der Solostimme verschiedenen Gesang zuweist und die meist lyrischen Einzelgesänge häufiger und in ausgedehnterer Form anbringt, kurz bemüht ist, dem Gesange Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu geben und dessen Accente dem Character der Personen anzupassen. Die einfach natürlichen Melopöien der h. Frauen am Grabe und noch mehr die pathetischen Phrasen der Marienklage liefern den Beweis für das Ringen nach vervollkommnetem Ausdrucke. In dem Stücke „le Juif volé“, dessen Hauptscene an die ähnliche des beraubten Harpagon in Molières Geizigen erinnert, finden sich bereits auffallend characteristische Züge. Die allmälig mit Melismen ausgeschmückten Hauptnummern in diesen Spielen bekunden zudem einen bemerkenswerten Fortschritt auch in der Gesangskunst und das Bemühen der Sänger, zur Erreichung einer erhöhten Wirkung durch ausdrucksvolleren Vortrag beizutragen.

Das merkwürdigste der Dramen dieser Periode ist neben dem „Daniel“, sowol in musikalischer Hinsicht, wie in Bezug auf die Inscenirung, das Fragment eines Weihnachtsspiels: „le Jeu d'Adam“ (Representatio Adae), das in einem Rahmen wiederum drei Stücke umfasst, die Acte „Adam und Eva“, „Abel und Caïn“ und „das Defilé des Prophètes du Christ“, alle aus gleicher Quelle geschöpft und im Zusammenhang gewöhnlich am Sonntage Septuagesima zwischen der Lection des Morgengottesdienstes in ähnlicher Weise aufgeführt, wie man später am Charfreitag Nachmittag die sieben Worte Christi versinnlichte.

Zum Zwecke der Aufführung solcher Stücke wurde in den Vorhallen der Kirche ein allmälig ansteigender Boden gelegt oder auf dem grössten Platze vor demselben ein festes Gerüste aufgeschlagen, zu dem die Mitwirkenden auf Leitern emporstiegen. Links von den Zuschauern befand sich das den obern Teil der Plattform einnehmende, mit seidenen Vorhängen geschlossene Paradies. Obwol man dahinter alle Arten schöner Blumen und mit goldenen Früchten beladener Bäume erkennen konnte, waren von den spielenden Personen hier doch nur die Köpfe und Schultern zu sehen. Inmitten dieses Ortes des Entzückens erhob sich der Baum der Erkenntnis. Am andern Ende der Mittelbühne drohte ein viereckiger Turm mit vergitterten Fenstern; anstatt der Pforte hatte er ein sich beliebig öffnendes und schliessendes Drachenmaul. Er barg die Hölle, versehen mit einem vollständigen Apparat von Kochtöpfen und Kesseln, um Feuerströme, Dämpfe und Rauch hervorbrechen lassen zu können. Der hintere Mittelraum war durch einen Dom, vielleicht auch die wirkliche Kirchenpforte abgeschlossen. Im „Jeu d'Adam“ befanden sich im Vordergrunde der Scene, die Altäre der Brüder darstellend, grosse Steine; rückwärts, das Feld versinnlichend, das Adam und Eva und ihre armen Nachkommen bis ans Weltende zu bebauen verdammt sind, sah man aufgeschüttete Erde.

Als Costüme wurden ursprünglich nur kirchliche Gewänder verwendet. In der Folge findet man sie stets genau vorgeschrieben. Im „Jeu d'Adam“ erschien Gott Vater (Figura) in einer goldgestickten Dalmatica, auf der er eine Stola trug, als er wiederkehrte, um die Ungehorsamen aus dem Paradiese zu jagen. Adam stak in einer reichen roten Tunica, die er aber nach dem Sündenfalle ablegte und durch armselige, aus Blättern zusammengenähte Fragmente ersetzte; Eva*) hatte ein weisses Kleid angelegt,

*) Die Frage, ob Eva von einer Frau oder von einem jungen Mann dargestellt wurde, hat zu vielfachem Meinungsaustausche Veranlassung gegeben. Der Herausgeber des „Jeu d'Adam“, Victor Luzarche, der dessen Manuscript in der Bibliothek zu Tours fand und 1854 veröffentlichte („Adame, drame anglonormand du XII. siècle.“), nimmt an, dass eine Frau die Rolle der Eva gespielt habe. Aber abgesehen davon, dass man in der Zeit, da P. Gregor VII. das Cölibat kaum eingeführt und damit eine Riesenaufgabe durchgeführt hatte, Frauen gewiss nicht gestattete, in Schauspielen, die nicht nur zur Unterhaltung, sondern vorwiegend zur Unterweisung und Erbauung der Laien dienen

worüber sie ein Peplum von gleichfarbiger Seide trug; der Paradieseswächter war ein weissgekleideter Engel, mit einem flammenden Schwerte in der Hand. Caïn ging in einem roten, Abel in einem weissen Gewande. Kein Vorhang schloss die Bühne ab, so dass die Zuschauer mit einem Blicke Himmel, Erde und Hölle überschauen konnten. Vermutlich eröffnete ein Gesang mit Orgelbegleitung die Vorstellung, während welchem aus der Kirche, deren weitgeöffnete Pforte einen Blick in dieselbe gestattete, Gott trat. Adam näherte sich, in einiger Entfernung von Eva gefolgt, ehrfurchtsvoll dem Schöpfer. In diesem Momente begann der das Spiel leitende Priester das erste Capitel der Genesis zu lesen: „In principio creavit Deus coelum et terram", nach dessem Schlusse der Chor mit „Formavit igitur Dominus" respondirte. Nun erst begann, eine Mischung von Drama, liturgischen Gesängen und pantomimischen Tänzen bildend, das Spiel*). In überzeugender Weise tritt in diesen

sollten, sich unter die jungen, dabei mitwirkenden Cleriker zu mischen, stehen auch die Traditionen des alten Theaters und die von den gottesdienstlichen Gebräuchen auferlegten Convenienzen solcher Annahme durchaus entgegen. Zudem sprechen alle diesen frühen Stücken vielfach beigegebenen Inscenirungsangaben stets nur von Männern. Gewiss ist, dass in den Marienklagen, in den Weihnachts- und Osterspielen nur Diaconen mitwirkten, und es ist selbst anzunehmen, dass auch die Frauenchöre in „le Fils de Gedron" nur von Knaben und Klosterschülern gesungen wurden. Es dauerte noch lange, bis man Frauen auf dem Theater zuliess. Anders wurde es allerdings bei den in den Nonnenklöstern aufgeführten Spielen gehalten. Hier konnten sich an der Darstellung gewisser liturgischer Dramen die frommen Schwestern ungescheut beteiligen. Ein aus der Abtei d'Origny St. Benoite stammendes Manuscript enthält in dieser Beziehung merkwürdige Aufzeichnungen.

*) Gott ruft den Adam, der ihm demutsvoll mit „Sire!" antwortet. Er wird nun mit Eva in das Paradies gesetzt (Eva respondirt: „Tulit ergo Dominus hominem"). Nachdem Adam seinen Schwur erneuert, den ihm gewordenen Geboten stets gehorsamen zu wollen, tritt Gott durch die Kirche ab. Sofort speit die Hölle aus ihrem Drachenmaul eine Legion Teufel, die nach wütendem Umherrennen endlich vor dem seidenen Vorhang stillhalten und Eva auf die verbotene Frucht aufmerksam machen. Jetzt erscheint auch Satanas, nähert sich Adam und versucht vergebens alle Überredungskünste, ihn zum Pflücken der verbotenen Früchte zu verführen. Um sich über seinen Misserfolg zu trösten, wendet er sich zu den Dämonen und sich dann unter die Zuschauer mischend, wobei es ohne derbe Scherze und Neckereien aller Art nicht abging, überlassen er und seine Gesellen sich fröhlichstem Zeitvertreib. Da ein nun wiederholter Versuch bei Adam keinen günstigeren Erfolg hat, stürzt er samt den Seinen erbost in die Hölle zurück, hier mit den Obersten der Teufel stürmisch Rat pflegend, wie er am besten ans Ziel gelangen könne. Er kehrt

frühesten, mit Chorgesängen und Balleten durchwebten Dramen die ausgesprochene Vorliebe des französischen Volkes für derartige Abwechslung zu Tage, und man darf daher nicht überrascht sein, dass Chöre und Divertissements zwei der wichtigsten Elemente der französischen Oper bis heute geblieben sind.

Vorzüglich sind es von jetzt ab die nordfranzösischen Trouvères, denen das Schauspiel wichtige Förderung und seine endliche Säcularisation verdankt. Der unglückliche Dichter Rutebeuf aus Paris (1235—1285) hinterliess unter 56 Stücken

wieder auf die Erde zurück und nachdem er mit seiner Bande unter den Zuschauern und auf der Bühne genugsam herumgetobt, naht er sich der blonden Gefährtin des dem Verderben geweihten ersten Menschen. Er sagt ihr, dass er alle Heimlichkeiten des Paradieses erforscht habe und ihr einen Teil davon lehren wolle, wenn sie zu schweigen gelobe. Die Neugierige verspricht das. Nun tadelt er Adam ob seiner Thorheit. Sie gibt zu, er sei ein wenig hart. „Wird schon weich werden!" bemerkt der Teufel. Eva: „Er ist sehr frei". Satan: „Vielmehr sehr unterthänig". Und nun verschwendet er an sie die gefährlichsten Reden, ihr über ihre Schönheit und Tugend, ihr zärtliches Herz und ihren Verstand die berauschendsten Schmeicheleien sagend: „Du bist zwar schwächlich und ein zartes Wesen, aber doch frischer als die Rose, weisser als der Schnee. Es war unrecht vom Schöpfer, dich so zart und Adam so stark zu machen; trotzdem bist du klüger und hast deinen Sinn auf Hohes gerichtet." Man muss Satanas' Kenntnis des weiblichen Herzens bewundern, und Eva, der er so geschickt die Schlinge um den Hals wirft, war doch erst das erste Weib. Halb besiegt verlässt er sie, die nun aber von ihrem Mann, der die Gefahr solcher Unterhaltung fürchtet, hart gescholten und ernstlich gewarnt wird. Im Moment, als er ihr den Befehl einschärft, ihre Unklugheit, mit Satan zu plaudern, nicht mehr zu erneuern, windet sich eine mechanische Schlange an dem verhängnisvollen Baum empor, deren Zuflüsterungen Eva alsbald begierig lauscht. Nun pflückt sie den verbotenen Apfel, kostet ihn und (was dem Teufel nicht gelang, gelingt nun dem schönen Weibe) veranlasst auch Adam, davon zu essen. Kaum ist dies jedoch geschehen, als dieser sich seines Falles mit tiefster Beschämung bewusst wird. Unterm Gewicht seiner Gewissensbisse, fortwährend in den rührendsten Klagen über sein verscherztes Glück und in den härtesten Vorwürfen gegen Eva sich ergehend, wechselt er sein Gewand. Ein Hoffnungsschimmer, der Hinblick auf das von Maria kommende Heil, vermag ihm keinen Trost zu geben und vor Verzweiflung nicht zu bewahren (Chor: „Dum ambularet Dominus in paradiso"). In der folgenden Scene wird die Schlange samt den beklagenswerten Missethätern verflucht und letztere aus dem Paradiese verjagt (Chor: In sudore vultus tui.") und der Engel zu dessen Wächter bestellt. (Chor: „Ecce Adam quasi unus"). Im zweiten Act sieht man Adam und Eva im Schweisse ihres Angesichts und unter wehmütigen Erinnerungen an das verlorene Paradies ihr Feld bebauen. Satan vernichtet ihre Hoffnung auf eine reiche Ernte, indem er Dornen und Disteln in die Ackerfurchen säet. Zuletzt ergreift und stösst er die Unglücklichen in den Höllenrachen. Nun folgt die Scene zwischen Cain und Abel. Zu Beginn des dritten Actes wird der bekannte Sermon S. Augustins

auch das Spiel „le Miracle de Théophile“.*) Der Picarde J. Bodel aus Arras schrieb, bevor er am Aussatz starb: „le Jeu de S. Nicolas“, ein schon oft vor ihm benutztes Sujet dadurch verjüngend, dass er sein Miracle inmitten eines Kreuzzugs verlegte, in welchem christliche Krieger, von Saracenen besiegt, als Helden und Märtyrer in den Tod gehen.**) Von einem unbekannten Dichter weltlichen Standes ist „le Miracle de Nostre-Dame d'Amis et d'Amille.“***) Alle diese bereits von neuem Odem erfüllten Werke verraten ihre aus dem Volke hervorgegangenen Verfasser, die für die Leiden der von Steuern und Fronen furchtbar bedrückten Bevölkerung ein teilnehmen-

gelesen, wobei jeder Prophet, nachdem er seine Antwort gegeben, von den Dämonen erfasst und mit eisernen Ketten umschlungen, trotzdem aber doch milder als andere Sünder, zur Hölle geführt wird. So überraschend dies Verfahren den Propheten gegenüber erscheinen mag, entspricht es doch der kirchlichen Vorstellung, dass auch die Frommen des alten Testaments, bis sie durch Christus erlöst waren, dem Herrscher der Unterwelt verfallen blieben. Eine Predigt über das letzte Gericht und das alle Mysterien beschliessende „Te Deum“ beenden auch dieses Spiel.

*) Théophile, ein ehrgeiziger junger Priester, verschreibt, eine Art Faust, seine Seele dem Teufel, um durch dessen Hilfe eine verlorene Stellung wieder zu erlangen; nach Erkenntnis seines Unrechts und siebenjähriger Busse wird ihm durch Intervention der h. Jungfrau sein Seelenheil wieder restituirt.

**) In diesem Stücke, in welchem das wunderthätige Bild des h. Nicolas eine Hauptrolle spielt, finden sich neben rührend ernsten Kampfscenen, köstlich realistisch gehaltene Bilder und Gewohnheiten aus der Zeit und Heimat Bodels, bis herab zum ausgelassen rohen Treiben in einer picardischen Schenke. S. Nicolaus ist überhaupt ein glücklicher und angesehener Rivale der h. Jungfrau, wie aus den Miracles der „Filles dotées“, der „trois Clercs“, des „Juif volé“, des „Fils de Gedron“ u. a. hervorgeht.

***) In den vielfach vorkommenden „Miracles de Notre-Dame“, keineswegs originalen Erfindungen ihrer Verfasser, denn sie schöpften ihren Stoff aus verschiedensten Quellen, der Legende, den apocryphen Evangelien, der Geschichte, den Volksepen u. s. w., wird die Lösung des Knotens stets durch plötzliches Dazwischentreten der Madonna herbeigeführt. Mag die Verwickelung noch so gross und dem menschlichen Ermessen noch so unlöslich erscheinen, sie fügt stets alles zu gutem Ende. Unter derartigen Stücken sind auf die chansons de geste zurückzuführen: „le jeu d'Amis et d'Amille“, „le jeu de Berthe, femme du roi Pepin“ (nach „Berthe aus graus pies“ von Adenet li Roi), „le jeu de la Marquise de la Gaudine“ (nach Macaire), „le jeu de Robert le diable“ (nach „la fille du roi de Hongrie“ im (Roman „de la Manekine“ von Ph. de Remi), „le jeu d'Ostes, roi d'Espagne (nach dem berühmten Veilchenroman des Girbert de Montreuil) u. a. Auf historische Vorlage gründen die Miracles „le baptême du roi Clovis“ (nach Gregor von Tours), „l'histoire de la destruction de Troie la grant“ par Jac. Millet, „l'histoire du siège d'Orleans“ u. a.

des Herz und für seine ungehört verhallenden Klagen ein warmes Empfinden bekunden.*)

Unter den Musikern dieser Zeit nimmt der Trouvère-Ménestrel Adam de la Halle (oder Hale) die hervorragendste Stelle ein. Naiv, kaustisch, geistreich, verdient er ebenso eingehende Beachtung als anerkennende Beurteilung. Seine Heiterkeit, sein Witz, sein zu losen Streichen stets aufgelegter Humor, nicht minder seine Geschicklichkeit haben ihm den

---

*) Nicht allein die nordfranzösischen, auch die provençalischen Troubadours haben sich grosse Verdienste, insbesondere um die Entwickelung der weltlichen Schauspiele erworben. Es war in der Zeit, da man noch Unterschied zwischen rouveurs (Dichtern), conteurs (Erzählern), chanteurs (Sängern), jongleurs (Instrumentisten), joueurs (joculatores, Darstellern, davon verächtlich jonglerie) und bateleurs (Taschenspielern, Seiltänzern) machte. Unter den Dichtungen der Troubadours sind für vorliegenden Gegenstand zunächst die „syrventes“ (Gedichte, in denen sich Lob und Satire mischen), „tensons“ (Liebeslieder) und „comédies“ (kurze, namentlich Zeitfragen comisch und satirisch behandelnde Spiele) zu unterscheiden. Als Beispiele von Tensonen mögen folgende Angaben dienen. Ein Liebhaber hat zwei Geliebte, deren eine ihm ihr Herz nur nach langem Widerstande, die andere ohne besonderes Zögern schenkte. Welcher von beiden war er mehr verpflichtet? — Ein Liebhaber ist so eifersüchtig, dass ihn der geringste Argwohn beunruhigt; ein anderer ist von der Trene seiner Herrin so überzeugt, dass er nicht einmal bemerkt, dass er gerechten Grund zur Eifersucht hat. Welcher von beiden war verliebter? — Zwei Damen hatten jede einen Verehrer. Der der einen will Mut und Geschick in einem Turnier bethätigen, das eben vorbereitet wird; da ihm jedoch seine Geliebte verbietet, Anteil daran zu nehmen, verzichtet er, wenn auch schweren Herzens. Die andere Dame fordert ihren Anbeter auf, sich dabei einzufinden, und, obwol er schwächlich und nichts weniger als heldenmütig ist, erfüllt er ihren Willen. Wer von beiden Rittern liebte seine Dame mehr? — Diese Fragen gaben Anlass zu den sinnreichsten Untersuchungen und Antworten, und da die Anschauungen stets geteilt blieben, entstanden anmutige und geistvolle Redekämpfe (jeux mi-partis), die aufgezeichnet und zweien durch Geburt und Klugheit hervorragenden Damengesellschaften in Romain und Pierre-fin zur Entscheidung überschickt wurden. Auf diese Weise entstanden die später zu so grosser Berühmtheit gelangten provençalischen Liebeshöfe (cours d'amour). — Unter den südfranzösischen Troubadours, die sich mit dramatischen Spielen befassten, sind zu nennen: Arnaut Daniel aus Tarascon (um 1190); Anc. Faydit aus Avignon, Dichter und Musiker (st. 1220), Verfasser der „Hérésie des Pères,“ eines satirischen Stückes auf Papst Bonifaz VIII., das der Markgraf Johann I. Justus von Montferrat, an seinem Hofe aufführen liess; Hugues Brunet aus Rhodez, Comiker (st. 1223); Guy d'Usez (siehe Teil II., pag. 145); P. de Saint-Remi (st. 1263); Perdigon, Edelmann aus Gevaudan, Poet, Sänger, Instrumentist und Comiker (st. 1269); Ricard de Noues (st. 1270); Giraud de Bourneit, limosinischer Edelmann (st. 1278). Luco de la ville de Grimaud (st. 1308),

fatalen Beinamen des „Buckligen von Arras" eingetragen — was vielleicht mit „Schelm von Arras" zu übersetzen wäre, — denn er war körperlich nicht missgestaltet, da er diese Kennzeichnung selbst ablehnt, wenn er sagt: „On m'apele bochu, mais je ne le suis mie" (Man nennt mich bucklig, aber ich bin es nicht). Wenn er sich nun aber auch gegen so üble Nachrede verwahrt, als Heiliger gerirt er sich nie; ebensowenig versucht er, sich den Ehemännern als nachahmungswürdiges Muster hinzustellen. Dieser wenig scrupulöse Gevatter, dieser Dichter, der seine Frau verliess, als ihn ihre Jugend und Schönheit nicht mehr reizten, und der in seiner Ehe nur eine lustige Geschichte sah, gut genug, einem Spiele zum Sujet zu dienen, erscheint in seinen beiden reizenden Stücken: „le Jeu d'Adam ou le Jeu de la feuillée" und „le Jeu de Robin et de Marion ou le Jeu du berger et de la bergère" als einer der trefflichsten und geistreichsten Sittenmaler. Das erste derselben, dessen satirische Handlung das flüchtige Eheglück des Dichters zum Gegenstande hat, ist mit einer Feerie durchwebt, in der Morgue, Maglore und Arsile auftreten, ebenso der roi des Aulnes de l'Artois (Erlkönig), Hellequin, dem sein Läufer, Croquesos, vorauseilt. Nach einer flandrischen Sage liebten es die Feen, in den schattigsten und verborgensten Waldwinkeln Mahlzeiten einzunehmen, welche ihnen gute Landleute bereitet und hingestellt hatten. Adam und seine Genossen, hinterm Buschwerk verborgen, wohnen der Unterhaltung und dem Schmause der phantastischen Geschöpfe bei, die unterm Schleier des Morgennebels in dem Momente, da der Tag zu dämmern beginnt, verschwinden.

Die Musik beteiligt sich mit Glück an diesem Intermezzo, indem sie während des Mahles ein von Musetten und andern ländlichen Instrumenten ausgeführtes Pastorale spielt. Adam schrieb dieses Stück wahrscheinlich schon in jungen Jahren (vor 1260), lange bevor er in die Dienste des Grafen Robert II. von Artois trat. Das zweite der eben angeführten Spiele

---

schrieb mehrere gegen Bonifaz VIII. gerichtete Comödien. B. de Parasols aus Sisterons, der bedeutendste unter den genannten, war der Verfasser von fünf gegen die Königin Johanna I. von Neapel gerichteten und dem Papst Clemens VII. gewidmeten Tragödien (l'Andriasse, la Tharanta, la Malhorquina, l'Allamanda und la Johannella ou la Joannada).

soll zuerst in Neapel (um 1285) aufgeführt worden sein, in welcher Stadt der fröhliche Sänger-Poet bald darauf starb.

Robin und Marion, ein liebenswürdiges Gemisch von Dialogen, Versen und Liedern, ist als ein wolgelungenes Genrebild, als das Werk eines von der Wirklichkeit begeisterten Malers anzusehen. Trefflich in die Sitten der Zeit einführend, zeigt es uns in wahrem Lichte das Verhältnis zwischen grossen Herren, die wähnen, sich alles erlauben zu können, und armen, geknechteten Bauern. Nicht mit Unrecht hat es dem Verfasser den Beinamen des Gründers der comischen Oper eingebracht, obwol bis zu einem diesen Namen wirklich verdienenden Werke noch ein unendlich weiter Weg zurückzulegen war. Sehr wahrscheinlich war Adam nicht der einzige Dichter, der derartige Stücke schrieb. Wie viele der von anderen Trouvères geschriebenen mögen nicht im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen sein?

Die Schauspieler, die Adams Comödien spielten, hatten mit denen, welche sich in dieser frühen Zeit an der Aufführung geistlicher Dramen beteiligten, nichts gemein. Es waren entweder Leute des Hofes oder lebenslustige, übermütige junge Bürgerssöhne, vielleicht auch fahrende Spielleute. Die Umwandlung des Dramas und seine völlige Loslösung von der Kirche vollzog sich zwar nur langsam und erst ein Jahrhundert später, als Adam seine Stücke schrieb; aber man datirt doch die Säcularisation des Theaters von ihm ab. Doch sehen wir uns jetzt das hübsche Singspiel „Robin und Marion" etwas näher an.

Marion liebt Robin. Voll Sehnsucht erwartet das noch durch die letzten Geschenke ihres Freundes entzückte Mädchen denselben am Rain eines Feldes. Statt dessen, nach dem ihr Herz verlangt, kommt der Chevalier Aubert, der seinen Falken auf der Jagd verloren hat und sich nun zu trösten sucht, indem er der niedlichen Schäferin flattirt. Aber diese erwidert auf den Antrag, sich auf seinem „palafrie" entführen zu lassen, kurzweg:

Vos perdés vo paine, sire Aubert,
Je n'aimerai autrui que Robert.
(Ihr verliert eure Mühe, sieur Aubert,
Ich werde keinen andern lieben als Robert.)

Als sich der Junker erstaunt zeigt, seine Bewerbungen zurückgewiesen zu sehen, fügt sie hinzu:

Bergeronnête sui; (Schäferin bin ich,
Mais j'ai ami Aber ich habe einen Freund,
Bel et cointe et gai Schön, artig und lustig.)

Da dem so ist, entgegnet Aubert betrübt, kann ich meiner Wege gehen, und Marion singt ihm heiter-spöttisch nach:

Trairi, deluriau, deluriau, deluriele,
Trairi, deluriau, deluriau, delurot.

Nicht bessern Erfolg hat die Bemühung ihres Bruders Guiot, der nun mit seinen Cameraden herkommt und ihr gerne einen andern Liebhaber aufschwätzen möchte.

Endlich erscheint Robin mit dem Frühstück (du maton, saure Milch), das am Rand der Quelle von beiden in der glücklichsten Stimmung eingenommen wird. Wenn Robin jetzt seine beiden Vettern holte? Baudon handhabt so geschickt das tambourin, Gaultier die musette au gros bourdon (den grossen Dudelsack); wie fröhlich könnte man dann tanzen. Robin hat nichts Eiligeres zu thun, als den Wunsch seines Liebchens zu erfüllen, aber kaum hat er sich entfernt, als Aubert zurückkehrt und seine galanten Zudringlichkeiten wiederholt. Marion unterbricht ihn, indem sie ihn auf ihres Geliebten Nahen aufmerksam macht:

J'ai Robin flagoler (Ich höre Robin spielen
Au flagol d'argent. Auf silbernem Flageolet.)

Aubert rächt sich für Marions Weigerungen, indem er Robin durchprügelt und die junge Schäferin zwingt, sich zu ihm aufs Pferd zu setzen. Der arme Bauer wagt nicht, gegen den mächtigen Herrn aufzutreten, steckt seine Prügel ein und lauscht, hinter einem Busche verborgen, besorgt auf das weiter Vorgehende. Aber tapfer und entschlossen verteidigt sich mit Zungenhieben und Fussstössen die wackere Dirne gegen ihren Bedränger, der, an leichtere Eroberungen gewöhnt, endlich von ihr ablässt. Der hasenherzige Bursche nimmt sein tugendhaftes Liebchen mit offenen Armen auf und rühmt sich vor ihr einer Kühnheit, von der er im entscheidenden Moment nichts bemerken liess. Geschickt weiss er seine herbeikommenden Vettern als Zeugen seiner angeblichen Heldenthaten aufzurufen. Nach ihnen treten Freunde und Nachbarn auf, darunter Huars, der Ziegenhirt, und Perrète, die Schäferin. Man beginnt zu tanzen und das Königsspiel zu spielen. Der durch das Los gewählte König ist berechtigt,

die von ihm erkorene Dorfschöne an seinen Hof zu berufen und ihr Beweise seiner königlichen Gunst zu geben. Als sich aber roi Baudon erlaubt, eine unverschämte Frage an Marion zu richten, wird ihm von derselben gehörig heimgeleuchtet und bündig erklärt, dass sie Robin über alles liebe. Auf Vorschlag Perrètes werden die champetrements fortgesetzt und beginnt alsbald wieder ein neuer Tanz.

. . . . Par amors faisons
Le tresque, et Robin le menra,
S'il veut, et Huars musera.
Et chil doi autre corneront.

(. . . . Aus Liebe wollen wir
Le tresque beginnen und Robin wird ihn anführen,
Wenn er will, und Huars wird die Musette spielen
Und die andern die Hörner blasen.)

Marion, von Robin zum Reigen geführt, singt glückselig:

Dieux! Robin, con c'est bien balé!

(Götter! Robin, wie glücklich bin ich mit dir zu tanzen!)

Der Tanz endet mit der von Péronnèle gesungenen Einladung: „Venés aprèz moi, venés le sentèle, le sentèle, le sentèle les le bos!" Den Fussweg durch den Wald einschlagend, errreicht die Gesellschaft das Dorf, wo Schäfer und Schäferin vereint werden.

Diese wenig complicirte Handlung machte schon einen Sceneriewechsel nötig; neben dem fliessenden und ungezwungenen Dialog nimmt die Musik, der man die Prädicate graziös, leicht, ansprechend, ja selbst ausdrucksvoll nicht versagen kann, besondere Aufmerksamkeit in Anspruch. Das Gefühl moderner Tonalität bricht vielfach hervor, der Tonsetzer zielt auf bewusste Effecte ab. Marion singt, und das silberne Flageolet Robins accompagnirt ihrem Liede. Wie oft ist diese vielleicht schon den Griechen bekannte Zusammenstellung bis in die neueste Zeit herab wieder benutzt worden! Die Lieder: „Robin m'aime, Robin m'a" und „J'ai encore un tel pasté," sowie die der Musette geschickt angepassten Tanzweisen sind unter Adams Landsleuten noch unvergessen. Es entsteht hier nur die Frage, ob die Lieder dieses Spiels nur einstimmig oder mit Instrumentalbegleitung gesungen wurden? Sie liegen uns zwar in gleichzeitiger mehrstimmiger Bearbeitung vor, aber den hübschen Melodien gesellt sich ein wahrhaft barbarischer,

ihre Wirkung schwer schädigender Contrapunkt. Für seine Zeit war Adam ein hervorragender Melodist, als Harmonist lag er noch ganz in den Banden einer die ersten Versuche auf harmonischem Gebiete wagenden Kunstperiode. Doch ist noch eine andere Annahme berechtigt. Wie, wenn diese zu Papier gebrachten dreistimmigen Sätzchen nur ungeschickte Studien gewesen wären, und wenn die Spielleute, welche bei der Aufführung der Adamschen Stücke mitwirkten, ihrem musikalischen Instincte folgend, dem Gehör und der üblichen Praxis nach, die Lieder secundirt oder auch mehrstimmig begleitet hätten? Das unverdorbene Ohr eilt, wir können das stündlich noch beobachten, den papiernen Kunstregeln immer weit voraus. Die Zeitgenossen Adams erkannten übrigens willig Genie und Verdienst des originellen Künstlers an. Das Stück: „le Jeu du Pellerin", wurde ganz zum Lobe des lustigen Musikanten geschrieben, und der Autor dieses kleinen, satirischen, gegen die Bettelmönche gerichteten Singspiels konnte, um demselben Beifall zu verschaffen, nichts besseres thun, als zwei Adamsche Lieder in dasselbe herübernehmen.

Die sich immer mehr verbreitende Lust an weltlichen Spielen führte unabwendbar den endlichen Ruin der religiösen Dramen herbei. Die frommen Brüderschaften, die sich jetzt bildeten, um Mysterien aufzuführen, vertrauten die Leitung derselben nicht nur ausschliesslich den Dichtern und Componisten und Geistlichen, obwol sich diese noch immer die Darstellung heiliger Personen als eine Art Vorrecht vorbehielten, sondern auch weltlichen dramatischen Autoren an; Pflege und Ausnützung der musikalischen Kunst blieb von jetzt ab den in deren Geheimnisse eingeweihten Kirchen-Capellmeistern ganz überlassen; doch begleitete, während Chöre und Instrumentalstücke in den Mysterien mehr und mehr auf allernötigstes beschränkt wurden, die kleine tragbare Orgel, damals der Grundpfeiler des musikalischen Ensembles, noch immer wenigstens die biblischen Scenen.

Die bekannteste, wenn auch nicht älteste Genossenschaft weltlicher Schauspieler wurde von ernsten und frommen Bürgern in Paris als: „Confrérie de la Passion et de la Résurrection de Notre-Seigneur" gegründet*). Zum ersten Male

*) Über den Ursprung der Passionsbrüderschaften lässt sich Folgendes mitteilen: Pilger, von heiligen Orten heimkehrend, füllten die langen Stunden

wird ihrer gedacht, als sie durch ihre Darstellungen den feierlichen Einzug Carls VI. (1380) verherrlichten, bei welcher Gelegenheit sich ein allgemeiner Wetteifer unter den Einwohnern

mühevoller Wanderung dadurch aus, dass sie Lieder ersannen, die sie mit Erzählungen aus dem Leben und vom Tode Christi oder des jüngsten Gerichts, den Wundern und Martyrium der Heiligen, mit Fabeln und Visionen mischten und dialogisirt einem sich um sie sammelnden Hörerkreis vorführten. Truppweise einer Fahne folgend, auf der ein buntfarbiges Bild prangte, in der Hand den Pilgerstab, auf Hut und Mantel Muscheln, rasteten sie auf Strassen und Plätzen, sangen ihre Weisen und brachten sie mit entsprechenden einfachen dramatischen Scenen in Zusammenhang. Barmherzige Pariser Bürger gewährten den sich in dieser Stadt mehr als anderswo zusammenfindenden Wallern die Mittel, sich ein ständiges Theater zu errichten, worin sie an Festtagen ihre Spiele, „mystères“ genannt, geben konnten. Ein erster Versuch mit einer feststehenden Bühne wurde zuerst in dem einige Stunden von Paris gelegenen Städtchen Bourg de S. Maur mit einem der Passinnshandlung folgenden Stücke gemacht, das grossen Zulanf fand. Der Prévôt von Paris, der es ungern sah, dass die Bürger dieser Stadt, in der schon seit 20 Jahren, besonders gelegentlich festilcher Einzüge der Könige, ähnliche Aufführungen beliebt waren, sich auswärts vergnügten, wnbei es kaum ohne Ausschreitungen und Unanständigkeiten abging, verbot durch strenge Ordonanz, 3. Juni 1398, allen Personen seiner Gerichtsbarkeit ebenso die Mitwirkung an den Spielen in S. Maur, als den Spielenden selbst die Aufführung anderer als der Legende entnommener Stücke. Die Gesellschaft, die nach der Zeitsitte für ihre Gottesdienste bereits die Kirche S. Trinité gewählt, fasste nun, nachdem sie sich mit einem Bittgesuch erfolgreich an König Carl VI. gewendet und von diesem ein Patent verliehen erhalten hatte, den Plan, in dem bei dieser Kirche gelegenen Spital, la croix de la reine, den grossen Saal des Erdgeschosses zu mieten, der 21 Klafter lang und 6 Klafter breit und durch Arcaden gestützt war, und hier ihre Bühne aufzuschlagen. Ihre an Fest- und Feiertagen aufgeführten Spiele fanden solchen Anklang, dass man, wenn sie stattfanden, die Vespern in den verschiedenen Kirchen der Stadt früher hielt, damit den Gläubigen die Möglichkeit des Theaterbesuchs erleichtert wurde. Selbst die fürchterlichen Kriege, welche während des 15. Jahrhnnderts Frankreich so grausam heimsuchten, vermochten einen merkbar störenden Einfluss auf diese Spiele nicht zu üben, ja es entstanden um diese Zeit sogar noch andere Schauspielergesellschaften, „les Clercs de la Bazoche“ und „les Enfants sans souci“, die nachmals zu grossem Rufe und Einfluss gelangten und gefährliche Concurrenten der Passionsbrüderschaft wurden. Mit der Zeit wurde nämlich das Publicum der ernsten Sujets der Mysterien müde. Im Interesse ihrer Einnahmen mischte die Truppe der Confrérie in ihre Darstellungen immer mehr Scenen profanen und burlesken Characters. Man nannte diese Mischspiele „Jeux de Pois-Pilez“, aber zu fromm, um diese unheiligen Zuthaten selbst darzustellen, vertrauten sie deren Aufführung den „Enfants sans-souci“ an. Als 1539 das Spital bei S. Trinité seiner ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben wurde, siedelte die Confrérie in das Hôtel de Flandre über. Dieses Gebäude musste jedoch, wie die Hôtels d'Arras, d'Estampes und de Bnurgogne, 1543

von Paris kundgab, so dass derselbe so prächtig wie möglich ausfallen konnte.*) Keines der Stücke, der nun zu einer Brüderschaft vereinten Mitwirkenden, wurde so bewundert, wie das Mysterium von der Passion**). Daher auch die schliesslich von ihnen angenommene Bezeichnung „Passionsbrüderschaft". Der ihr immer geneigt bleibende König verlieh ihr im Dec. 1402 ein Privilegium, wodurch sie die erste autorisirte Truppe

auf Befehl Franz I. niedergerissen werden. Der Ausgabe für Miete und Transport ihres Theaters müde, beschloss sie nun, sich einen Platz käuflich zu erwerben und sich darauf ein eigenes Theater erbauen zu lassen. Durch den Kaufmann J. Rouvet, eines Gesellschaftsmitgliedes, liess sie einen Teil des zerstörten Hôtel de Bourgogne, d. i. ein Gemäuer von 17 Klafter Länge und 16 Klafter Breite, für sich erstehen, wofür sie an den König 16 liv. vom Hundert jährliche Abgabe, an Rouvet und seine Erben 225 tourn. jährl. Rente zu entrichten hatte; letzterer erhielt für sich und seine Kinder zugleich die Verfügung über eine Loge (Kauf-Contract 30. April 1548). Der Mischung von Heiligem und schlechten Spässen war man aber nun endlich auch überdrüssig geworden. Auch die Kirche konnte solche Profanation der ehrwürdigsten Mysterien des christlichen Glaubens ferner nicht mehr dulden. Als daher, nachdem das neue Theater erbaut war, die Confrérie die Bitte, ihre Spiele wieder beginnen zu dürfen, beim Parlament einreichte, wurden ihr zwar alle alten Privilegien bestätigt und ihr, 17. Nov. 1548, auch die ausschliessliche Berechtigung, in Paris und dessen Bannmeile Theater zu spielen, aufs neue zugesichert, aber es ward zugleich angeordnet und befohlen, nur profane, anständige und erlaubte Stücke zu geben, Passionsaufführungen aber für die Folge strengstens verboten. In dem Momente, da die Passionsbrüder ans Ziel lang gehegter Wünsche gelangt waren und endlich sich ein eigenes Theater erbaut hatten, war es mit den Passionsspielen für immer vorbei. Ihre Rechte wurden gewährleistet, ihre Thätigkeit (Tücke des Schicksals!) brachgelegt. Die religiösen Schauspiele blieben fortan von der ersten Bühne Frankreichs verbannt.

*) Siehe Teil I, pag. 104 u. Teil II, pag. 142.

**) Das Mysterium von der Passion ist eine mit vielen Episoden ausgestattete und in mehrere journées (Tagwerke) eingeteilte dramatische Bearbeitung der ganzen Lebensgeschichte Christi. Von Johannes dem Täufer mit einer Predigt über den Spruch „Das Wort ward Fleisch" eröffnet, finden sich unter den zahlreichen Mitwirkenden die Personen der Dreieinigkeit, Engel und Erzengel, Propheten und Apostel, das heilige Synedrium, Herodes mit seinem ganzen Hofe, Satan und sein Gefolge und viele andere erdichtete Figuren. Bei aller Roheit und Geschmacklosigkeit ist der Conception dieses umfangreichen Mysteriums Grösse und energische Phantasie nicht abzusprechen. Auch die Charactere sind nicht vernachlässigt. Neben gemeinen, grotesken, albernen und grässlichen Scenen finden sich oft hochpoetische und ergreifende. Die Sprache ist nichts weniger als gewöhnlich; sie zeigt ebenso lyrischen Schwung als sonoren Wortpomp und ist reich an kräftigen und rührenden Stellen. Verfasser des grossen, in der Folge unablässig erweiterten und mit neuen Zuthaten

Frankreichs, ja Europas wurde. Sie etablirte sich im Spital S. Trinité, nahe am Thore S. Martin. Vom Clerus ermutigt, der sich noch immer wenigstens einen Teil früheren Einflusses zu sichern und den Theaterinteressen eine ihm günstige Wendung zu geben suchte, wandte sich den stets enthusiastisch aufgenommenen Mysterien die Teilnahme des Volkes in aussergewöhnlichem Grade zu. Man war entzückt, eine populäre Kunst gewonnen zu haben, und das Pariser Unternehmen fand bald in allen grösseren Städten des Landes glänzende und zahlreiche Nachahmung. Fürsten, Geistliche, Stadträte, Bürger und Leute aus dem Volke, rivalisirten in ihrem Eifer für diese Schauspiele und von Eigenliebe und Theaterfanatismus getrieben, gingen sie Wetten ein, wer unter den Mitwirkenden das stärkste Gedächtnis und meiste Talent entfalten würde. Die

versehenen Passionsspiels ist nicht, wie irrtümlich oft angegeben wird, der Bischof Michel von Angers (st. 1447), sondern der Leibarzt König Carls VIII., der gelehrte J. Michel (st. zu Quirs in Piemont, 22. Aug. 1493). Doch dürfte auch er nur eine ältere Vorlage neu überarbeitet und versificirt haben; denn „la Résurrection" wurde schon 1376 in Cambrai und 1390 in Paris aufgeführt. Hier auch ferner 1398—1402 und 1473 „la Passion et la Résurrection". Letzteres Spiel sah man auch 1413, 1427, 1445 und 1455 in Amiens, 1430 in Rennes, 1434 und 1439 in Draguignan. In Metz kam 1437 „la Passion et la Vengeance de J. C.", in Rodez „la Passion ou la Chute des démons et la Chute de l'homme" zur Darstellung. In Rouen fanden 1445, 1452 und 1474, in Lyon 1447 und 1485, in Orleans um 1460, in Auxerre 1462, in Sens 1471, in Clermont-Ferrand 1477, in Troyes 1483, in Lille 1484, in Rheims (gelegentlich der Krönung Carls VIII.) 1484, in Tours 1485 Passionsvorstellungen statt. Jetzt erst, 1486, trat in Angers, wo man schon 1456 und 1471 „la Résurrection" gegeben hatte, Michel mit seinem grossen Passionsspiel hervor. Das in 4 Tagwerke geteilte Stück wurde auf der place des Halles am 12., 14. und 24. August und 4. September aufgeführt. Der Dichter selbst spielte die Rolle des Lazarus. Es waren am ersten Tage 87, am zweiten 100, am dritten 87 und am vierten 105 Personen (Statisten und stumme Personen nicht gerechnet) beschäftigt. Acht Jahre früher hatte in Aix vor dem König René die Aufführung des zweitwichtigsten Mysteriums dieser Periode stattgefunden: „les actes des Apôtres", von den Gebrüdern Arnoul und Simon Greban. Andere Mysterienspiele oder, wie man sie besser nennen sollte, „miracles", knüpften sich an die Persönlichkeit der Schutzpatrone einzelner Städte; doch begegnet man schon 1354 in Aunai einem Miracle: „Théophile", 1395 in Paris der „histoire de Griseldis", 1409 in Metz der „Apocalypse", 1433 in Draguignan und 1485 in Caylux „les trois Rois", 1453 in Dijon „le jeu du Saint-Esprit", 1477 in Abbeville „Daniel", 1488 ebenda „Jonas" u. s. w. Im Zusammenhang mit der Passion stehen: „la Nativité de Notre-Dame et l'Enfance de Jésus (1333 Toulon); „la Nativité et l'Assomption" (1351 Bayeux); „l'Ascension"

Franzosen, geborene Schauspieler und mit bewunderns würdigem Bühnengeschick begabt, zeigten hier noch ganz besonderen Ernst, nahmen das Studium der Rollen sehr wichtig und trieben die Nachahmung der Natur oft zu den äussersten Grenzen. Die Chronik von Metz berichtet, dass 1437 Nicole, Pfarrer von S. Victor, fast am Kreuze verschmachtet wäre, hätte man ihm nicht noch rechtzeitig geholfen. Judas wurde mehr als einmal beinahe gehenkt, und viele der damaligen Schauspieler wurden vor der Zeit vom Feuer der Hölle erreicht, während andere wieder ihre Sünden dadurch büssten, dass sie während der mehrere 100 Verse umfassenden Scenen am Kreuze oder in der Luft an Stricken hängen mussten*). In einem zu Seure

---

(1416 Lille); „l'Assomption de Notre-Dame" (1442 Montauban); „la Nativité" (1451 Rouen); „les miracles de Notre-Dame" (1462 Bouafles); „S. Jean-Baptiste" (1462 Saumur); „l'Incarnation et la Nativité de J. C." (1474 Rouen). Alle einzelnen Momente dieser Stücke fasste das Passionsspiel in einem grossen Rahmen zusammen. — In obigem milden Urteile über die Passionsmysterien, die allmälig in geschmacklooseste Übertreibung auswuchsen, stimmen jedoch nicht alle Kenner der altfranzösischen Literatur überein. Wol war ja der Zweck der Confrérie, das sehr unwissende Volk auf zugleich unterhaltende und erbauliche Weise für die Geheimnisse des Christentums zu interessiren, ein gewiss löblicher, aber um solchen Plan mit Glück ausführen zu können, bedurfte es anderer geistiger Capacitäten, als ihr verfügbar waren. Ohne Ahnung eines kunstreichen theatralischen Aufbaues erscheinen die von ihnen dargestellten Dichtungen roh, unförmlich, planlos. Ohne Erfindung und Zusammenhang wird das Evangelium vielfach nur dialogisirt und auf die naivste Art paraphrasirt. Der Heiland hält halb lateinische, halb französische Predigten, wie die damaligen Dompfaffen, reicht seinen Jüngern im Abendmahl Hostien, erscheint bei seiner Verklärung auf Tabor zwischen Moses und Elias in einer Carmelitenkutte, fliegt auf Satans Schultern zur Tempelzinne u. drgl. Judas tötet den Sohn des Königs Ischarioth, erschlägt seinen Vater, heiratet seine Mutter, bereut und wird närrisch. Mahomed zählt zu den Heidengöttern; der Landpfleger Cyrenus, als Mohamedaner gedacht, verkauft Bistümer an die Meistbietenden (wol eine Satire auf zeitgenössische Zustände), Satan bittet um Lucifers Segen u. s. f. Gewiss würden die Dichter dieser Zeit Besseres geleistet haben, ihre Unwissenheit nicht in so auffallender Weise hervorgetreten sein, wenn sie in weltlichen Stücken ihrer Einbildungskraft freien Lauf gelassen hätten.

*) Neben den Mysterien waren die sogenannten „miracles", d. i. dramatisirte Lebensläufe der Heiligen, in denen sich die Dichter noch mehr Freiheiten als in den biblischen Scenen gestatteten, besonders beliebt. Erbauliches und Unsittliches findet sich hier dicht neben einander. Ascetische, graubärtige Heilige müssen in der Regel alle erdenkbaren Anfechtungen, besonders durch üppige Dirnen, über sich ergehen lassen. Im „jeu de Sainte-Barbe" wird die Heilige an den Füssen aufgehängt. In dieser sonderbaren Position redet sie aufs rührendste

in der Bourgogne zur Ehre Gottes, Mariens und des sehr ehrwürdigen Stadtpatrons S. Martin stattgehabten Spiele verbrannte sich einst Satan beim Herausfahren aus dem Höllenrachen sehr erheblich das, worauf man sitzt, und hatte hinterher zum Schaden noch den Spott.*)

zu dem Tyrannen, der ihr Martyrium angeordnet hat, und hält ihm besonders seine Grausamkeit und Brutalität bezüglich des Unanständigen ihrer Todesart vor; aber dadurch erbittert sie denselben nur noch mehr, und sie wird nun, immer am Galgen hängend, mit eisernen Kämmen grässlich zerfleischt und an brennenden Lampen geröstet. Wie diese Täuschung auszuführen war, mögen Fachmänner entscheiden.

*) Das Stück hiess: „la vie de Monseigneur S. Martin en façon que à la voir jouer le commun peuple pourroit voir et entendre facillement, comment le noble patron du dit Seure en son vivant a vescu saintement et devostement." Als auf den obigen Schrecken hin S. Martinus wunderbar selbst eingriff und Hilfe gewährte, spielten die ängstlich gewordenen Acteurs nun kühn wie die Löwen; und auch Satan zog sich andern Tags, da wenigstens der Schaden an seinem Costüme ausgebessert war, heiter aus der Sache, indem er zu Lucifer sprach:

Mille mort te puisse avorter,
Paillart, fils de putain cognu,
Pour à mal faire t'en orter
Je me suis tout brûlé le cul.

In Paris und andern französischen Städten hatten sich, wie im gleichen Falle in Deutschland die Meistersinger, Handwerker zur Passionsbrüderschaft vereinigt. In Antwerpen war es die Brüderschaft des heiligen Lucas, meist aus Künstlern bestehend, in Rom die Fraternità del Gonfalone, welche die Spiele ausführten. In York ging, bevor 1426 die Bürgerschaft auf die Ermahnung eines frommen Bettelmönchs hin beschloss, das Mysterium am Vortage zu halten, die Fronleichnamsprocession unmittelbar in letzteres über; jedes Gewerk hatte darin eine Scene aus der heiligen Schrift darzustellen. Nahm eine ganze Stadt das Spiel in die Hand, dann erging an alle, die zur Ehre Christi und zum Heil ihrer Seele mitspielen wollten, unter Trompetenschall ein feierlicher Aufruf (le cri du jeu). Es zeugt für den Ernst und die Wichtigkeit, mit denen die Sache behandelt wurde, dass alle Beteiligten einen Eid in die Hand einer Gerichtsperson zu leisten hatten, Gut und Leben dafür einzusetzen, dass sie übernommene Rollen wol lernen und sich rechtzeitig einfinden wollten. Da oft die Hälfte der Stadtbewohner unter den Mitspielenden sich befand, vermochten insbesondere die Volksscenen grosse Wirkung zu machen. Derartige Vorstellungen konnten selbstverständlich nur im Freien stattfinden. Die Kosten solcher, als religiöse, gottgefällige Werke angesehener Unternehmungen (weshalb man die Spiele auch mit dem von allen Mitwirkenden auf der Bühne knieend gesungenen: „Veni Spiritus Sancte" begann und mit dem „Te Deum" schloss), an deren gelungener Durchführung die Ehre der betr. Städte mit in Betracht kam, wurden meist durch freiwillige Spenden aufgebracht. Der Darstellung der vielfach nicht in Acte, sondern in Tagewerke geteilten, von der Schöpfung bis zum Weltgerichte reichenden, über Jahrtausende im Hand-

In den Spielen der Folgezeit herrscht bereits der gröbste Materialismus und nur selten noch vermag ein naives Gefühl zum Durchbruch zu gelangen. Verurteilt, stets die gleichen Sujets in cyclischen Dramen zu bearbeiten, begannen die ihre Vorgänger unverschämt plündernden Autoren späterer Tage, den Dichtungen, die sie neu bearbeiteten, nur immer neue Episoden hinzuzufügen, ohne andererseits die alten zu streichen. So erlangten die ursprünglich auf ein gewisses Mass beschränkten Stücke zuletzt ungeheure Proportionen. Man zählte die Mitwirkenden nach Hunderten, die Verse nach Tausenden. Ein Werk von 20000 Versen hatte nichts abschreckendes mehr und man gelangte dahin, Mysterien von 50000 oder 80000 Versen zu spielen, deren Aufführung häufig von Sonntag bis Sonntag dauerte; ja man spricht von einem vierzigtägigen derartigen Spiele.

Die Bühnen dieser Zeit hatten alle so ziemlich noch die gleiche Einrichtung, wie die zu den liturgischen Stücken erbauten. Noch immer waren sie in drei, allmälig allerdings sehr erweiterte Stockwerke geteilt. Die Darstellungen griffen hinüber ins Jenseits, zogen das Über- und Unterirdische in ihren Kreis. Im obern, reich mit Teppichen, grünenden Bäumen und duftenden Blumen geschmückten Stockwerke, dem Paradiese, befand sich hinter einem Vorhang die Orgel. Unmittelbar vor ihr sass auf goldenem Throne, in langem Talare und mit ehrwürdig weissem Barte Gott Vater. Die ihm zugedachten Reden wurden, eine sinnige Hindeutung auf die in ihm verkörperte h. Dreieinigkeit, vielfach dreistimmig (von Alt, Tenor und Bass) gesungen. Zunächst neben ihm befanden sich die allegorischen Personen: Friede, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit und Wahrheit; umher in weiterem Kreise die 9 Ordnungen der Engel. Rings um die Mittelbühne, den eigentlichen Spielplatz, einen grossen freien Raum, auf dem die Volksmassen sich ungehemmt

umdrehen hinwegschreitenden Stücke konnte also jedermann unentgeltlich beiwohnen. Solche Spiele wurden dadurch zu Volksfesten edelster Art. Das war nur in Paris anders. Dort verbot der beschränkte Raum die Entwicklung allzugrosser Massen und die sehr bedeutenden Auslagen mussten durch das Eintrittsgeld gedeckt werden. Die Confrérie wusste allmälig das Entrée so hinaufzuschrauben, dass während der Fasten eine Loge 50 Thaler kostete. Aber da war gleich wieder das allzeit wachsame Parlament zur Hand, das ein für alle Male dafür 2 Thaler normirte.

entwickeln konnten, waren Häuser, Lauben, Logen und Sitzplätze (ein altes Scenarium zählt 18 solcher Punkte auf) errichtet oder durch Umzäunungen und angeklebte Zettel, welche nötige Aufklärungen über Land, Ort oder Gebäude gaben, in denen die Handlung vor sich ging, bezeichnet. Alle Mitwirkenden, selbst der Esel und der Ochse, nahmen bereits bei Beginn des Spiels ihre Plätze ein und verliessen dieselben nur dann, wenn die Reihe der Action an sie kam, so dass sie also während des ganzen Stückes auf der Scene verblieben. Wer nicht gerade zu agiren hatte, galt nicht als anwesend. Es war auch denkbar, dass an verschiedenen Stellen gleichzeitig gespielt wurde. Unter den Bauten waren das Haus des Pilatus und die sogenannte Burg die ansehnlichsten. In letzterer fanden das Abendmahl, die Geisselung, die Dornenkrönung und andere wichtige Handlungen statt. Bemerkenswert waren auch das elterliche Haus der Jungfrau und ihr Betzimmer. Den untersten Bühnenteil bildete die mit Kesseln und Pfannen zum Lärmen und Rauchmachen stets wolausgerüstete Hölle. Mit dem sich mehr und mehr erweiternden Umfang der Stücke und dem zunehmenden Ausstattungspompe ward auch dem Spiele der Dämonen immer grössere Aufmerksamkeit und weiterer Raum gewährt. Ohne „la grande Diablerie", d. h. Scharen von Teufeln, die sich gegenseitig mit den gröbsten Invectiven regalirten, groteske Rundtänze aufführten und oft solchen Höllenlärm vollführten, dass selbst Lucifer und Cerberus nur mit Mühe die Ruhe wieder herstellen konnten, war eine Mysteriumsdarstellung ganz undenkbar. Obwol Satan mit seiner Brut die aus der Tiefe furchtbar dräuende Nemesis und die unheimlich gegen Gott wirkende Gewalt vertritt, als personificirte Lüge, Tücke, Heuchelei und Falschheit erscheint, ist er doch, mit Hörnern, Schwanz und Pferdefuss ausgestattet, wenn er auch manche seiner Opfer in possenhafter Weise auf Schubkarren holt oder anderswie in die Hölle zerrt, nicht selten der überlistete, dumme und ausgelachte Narr und Spassmacher der Stücke.

Vorn, längs des Prosceniums zog sich eine Brücke (parloir) hin, die den Schauspielern als Verbindungsweg diente, und auf der der Leiter des Spiels, meist ein Cleriker in priesterlichem Gewande, S. Augustin personificirend, seinen Platz hatte. Er hatte die Predigt zu halten und die Gebete zu

sprechen, mit denen jedes Mysterium begann, musste die einzelnen Mitwirkenden den Zuschauern vorstellen, letztere auch durch sein laut gerufenes: silete! fleissig zum Schweigen ermahnen und die Evangelienstellen lesen, welche sich der Darstellung entzogen, aber zum Verständnis der Handlung unerlässlich waren.

Die Costümirung wird man sich einfach, aber doch characteristisch zu denken haben. Die h. Personen bedienten sich priesterlicher, ja selbst bischöflicher Gewänder, für die Nebenrollen erschienen die mittelalterlichen Trachten gerade malerisch genug; doch liebte man schon allerlei Maskenspiel, und an phantastisch herausgeputzten Gestalten mag es gewiss nicht gefehlt haben. Man betrachte z. B. nur die Passionsfolgen von Lucas von Leyden, Albrecht Dürer u. a. alten Malern. Da Frauenrollen nur von jungen Männern gespielt wurden, war von vorne herein Maskirung geboten. Die aus der Hölle erlösten Altväter kamen im Hemde. An allerlei künstlichen Maschinerien war kein Mangel, wie schon die Schlange am Baum der Erkenntnis im Spiele von „Adam" und das rasche Aufgehen des vom Satan gestreuten Unkrautsamens beweist. Mosis Stab grünte, der Feigenbaum welkte unter Christi Verfluchung plötzlich. Judas wurde von Beelzebub möglichst täuschend gehängt. Er hatte unterm Rocke einen schwarzen Vogel und Gedärme von einem Tiere, die, als der Teufel ihm das Kleid aufriss, herausfielen, worauf dann Satan und der ihm Verfallene auf schräg gespanntem Seile zur Hölle rutschten. Versenkungen und Flugwerke ersetzten früher schon die zur Communication zwischen den verschiedenen Stockwerken anfangs dienenden Leitern. Martern und Enthauptungen wurden mit grausamer Wahrheit dargestellt. Im letzteren Falle pflegte der Kopf 3 Sprünge zu machen, wobei ihm jedesmal ein Blutstrom entquoll. Unter den auf der Bühne aufgeschlagenen Gemächern fehlte nie die mit grünem Stoffe verhangene Zelle, in der undarstellbare Ereignisse, z. B. Entbindungen, vor sich gingen; aber dem Publicum blieben die Schmerzensschreie der Kreisenden und die Trostsprüche der Wehmütter nicht vorenthalten.

Im Bestreben, die Menge anzuziehen, hielten sich die Compilatoren endloser Bühnenstücke gerne an Nächstliegendes, und indem sie das ihnen im Volksleben und ihrer Umgebung täglich vor Augen Tretende nicht ohne Geschick in ihre Spiele

zu verflechten wussten, sicherten sie sich Zulauf und Zufriedenheit des Publicums. Nicht das Neue allein ists, was auf der Bühne vorzugsweise zündet, sondern das als selbstverständlich betrachtete Altbekannte. So finden sich denn in diesen merkwürdigen Stücken viele drastische und interessante Scenen aus dem Tagestreiben und treueste Schilderungen von Menschen und Dingen damaliger Zeit, welche für culturgeschichtliche Studien schätzbarstes Material liefern.

Zu Anfang des 14. Jahrh. bildeten die Gerichtsbeamten oder, wie man sie hiess, „les Clercs de la Bazoche", eine mächtige Zunft in Paris. Sie hatten, wie die Spielleute und andere angesehene Zünfte, ihren König, der eine der des wirklichen Königs ähnliche Mütze trug, seinen vollständig organisirten Hofstaat hatte und sogar Münzen prägen durfte, die innerhalb der Zunft Geltung hatten; sie hatte ferner ihr specielles Gericht, ihre Privilegien und ihre besondern Feste, Umzüge, Maskenspiele und dergl.; wo irgend die Fahne mit dem Wappen der Bazoche (drei Tintenfässer im blauen Felde) erschien, erregte sie Jubel. Der Erfolg der Pariser Passionsbrüder reizte nicht nur andere Städte dazu, die Spiele derselben nachzuahmen, auch in Paris selbst erstand ihnen allmälig eine bedenkliche Concurrenz. Als ein Edict und eine Verordnung König Philipps des Schönen (23. März 1302 und 1305) dem Parlamente die Hauptstadt des Landes als bleibenden Sitz angewiesen hatte, errichteten die Bazochiens, die sich als gelehrte Genossenschaft besonders dazu berufen fühlte, eine neue Spielgesellschaft, die, im Palais, im Châtelet, im nächstbesten Privathause spielend, entsprechend der höhern Bildungsstufe, auf der sie sich wusste, nun auch eine andere Art von Stücken, und zwar allegorischen Inhalts, moralités gen., darstellte.*) Sie

*) Man weiss nicht, zu welcher Zeit die Bazochiens ihre Spiele begannen; doch sah sich bereits 1441 das Parlament genötigt, gegen die Freiheit und Zügellosigkeit derselben energisch einzuschreiten. Sie misshandelten Religion und Sitte gleicherweise. Es war ihnen daher fortan nur die Aufführung solcher Stücke gestattet, welche dem Parlament vorgelegt waren und dessen Genehmigung erhalten hatten. 1540 und 1545 ward ihnen, da sie dieser Verpflichtung nicht immer nachgekommen waren, die Fortsetzung ihrer Spiele bei Strafe des Stranges untersagt.

konnte sich bald der geschicktesten Schauspieler und der fruchtbarsten Comödiendichter rühmen. An Stelle biblischer, setzten die Bazochiens abstracte Personen, denen sie wirkliches Leben gaben, z. B. Gutunterrichtet und Schlechtunterrichtet, Gutes Ende und Schlechtes Ende, Willensfreiheit, Glaube, Zwang, Demut, Kühnheit, Zärtlichkeit, Keuschheit, Wollust, Rebellion, Narrheit, Handwerk und Kaufmannschaft, Grosse Ausgabe und Kleine Einnahme, Schande, Elend, Hoffnung auf langes Leben, Verzweiflung an der göttlichen Gnade u. s. w.; sie personificirten sämtliche menschliche Laster und Tugenden, Fehler und Vorzüge.

Dem Geschmacke der Leser des berühmten Romans von der Rose von Guill. de Loris aus Gatinois (1240) folgend, verlor jedoch das Theater der Clercs de la Bazoche bald seine erste Erhabenheit und strenge Würde. Die Moralität begann sich ein gefälliges Ansehen zu geben und die Liebe zur Schöngeisterei zuletzt soweit zu treiben, dass sie daran zu Grunde ging. In folgenden Jahrhunderten erst vermochte ein Geist, wie der Molières, das von den Bazochiens einst cultivirte Gebiet wieder zu metamorphosiren und sich, nachdem die unvergänglichen Comödien „l'Étourdi“, „leMisanthrope“, „Tartuffe“ u. s. w. entstanden waren, als Erbe des allegorischen Theaters zu erklären.

Ausser „moralités“ stellte die Gesellschaft auch „soties“ und „farces“ dar, Stücke, deren Ursprung zweifellos auf die comischen Feste des Mittelalters zurückgeht, von denen oben gesprochen wurde. Die „sotie“ war eine Art „moralité,“ die aber an Stelle des Wesens ernster Predigt übermütige Satire setzte. Auch die meisten Personen dieser Stücke waren allegorische: Missbrauch, Alte Welt, Adel, Geistlichkeit, der glorreiche und der liederliche Dumme u. s. f. Aus der „sotie“ liess der schöpferische Geist Molières in der Folge die satirische Comödie entstehen, z. B. „les Précieuses ridicules“, „le Bourgeois gentilhomme“, „les Femmes savantes“ u. a.

Was die „farce“ anlangt, hatte sie, bevor sie, wie die „moralités“, in unerträglicher Weise ausartete, keine andere Absicht, als zu amüsiren und jenes laute und herzliche Lachen zu erregen, das gesunde Heiterkeit und treffende Satire immer hervorrufen. Sie lebte von Epigrammen und Einfällen. Bosheit ersetzte, was Stücke anderer Gattung voraussetzten. „Farces“

und „soties“ verdankten dem alten Theater nichts, sie bildeten ein neues, wesentlich französisches Genre; heute noch zeichnet sich die französische Nation darin aus. Es kann daher nicht überraschen, dass zur Ausbreitung und Ausbildung desselben manche Verbindungen entstanden, und dass endlich das weltliche Schauspiel das geistliche vollständig überwucherte und verdrängte.

So traten jetzt aus jungen Bürgern und Studirenden, von jovialem Humor und übersprudelnder Lebenslust beseelt, die „Enfants sans souci“ zusammen, die sich einen Vorstand wählten, der den Titel „prince des sots“ annahm, und die ihre Bühne unter den Pfeilern der Halle aufschlugen. Keiner der vorhandenen Corporationen sich anschliessend, verständigten sie sich doch leicht mit den Bazochiens. Genötigt, den Brüdern der Passion eine Abgabe zu zahlen, concurrirten sie mit Glück und Erfolg mit diesen sich im Besitz des Monopols der theatralischen Industrie befindenden Privilegirten. Sie übernahmen in den ernsten Mysterienspielen die comischen Scenen, wodurch die „jeux de pois pilés“ genannten Mischspiele entstanden. Die Mischung beider Repertoires gefiel den guten Parisern ausserordentlich. Mannigfaltigkeit war ja von je die Devise der Theaterfreunde. Endlich fassten die genannten drei Pariser Gesellschaften, die wichtigsten derer, die um diese Zeit in dieser Stadt bestanden, den klugen Entschluss, sich zu vereinigen und den erzielten Gewinn unter sich zu teilen. Jede behielt das Recht, ihr besonderes Genre auszubeuten und stand sich gut dabei; zugleich war nun aber auch eine Entwicklung möglich, die den Interessen der Kunst, wie den Wünschen der Spieler günstige Unabhängigkeit sicherte. Von jetzt ab, da sie leider immer mehr in Schlamm und Schmutz versanken, verzichteten die Schauspiele fast völlig auf die Mitwirkung der Musik; kaum wurde in einer Farce noch ein Lied gesungen.

Ehe wir die Entwicklung der französischen Bühne weiter verfolgen, sei eines Stückes besonders gedacht, das mit Recht als eines der berühmtesten Denkmäler der französischen Sprache, wie des gallischen Humors, als der Urahne der französischen,

wie der modernen Comödie überhaupt gilt. „Maître Pathelin“ heisst diese Farce, die von französischen Critikern, die deren Studium ihr ganzes Leben widmeten, als etwas Unvergleichliches, allen griechischen und römischen Comödien Ebenbürtiges gepriesen wird. Der Reiz dieser Comödie wirkte mit den wachsenden Jahren verjüngend und unwiderstehlich. Maître Pathelin ist seines Zeichens ein Advocat, ein gelehriger Schüler Meister Reineckes, ein Anwalt aller Spitzbüberei, ein Rechtsfreund alles Unrechts, ein listiger, lustiger Hallunke, ein geriebener Menschenkenner, der aber endlich doch einen Schurken findet, der ihn zu übertrumpfen weiss, so dass nach dem uralten Comödienproblem, à trompeur trompeur et demi, der Preller von Handwerk geprellt abziehen muss, wodurch denn der Moral leidlich Genüge geschieht.*) Preist man wirklich mit Recht das Theater als den Spiegel geselliger Zustände, so muss die Zeit, in der der verhältnismässig immer noch ziemlich anständige und moralische Maître Pathelin (um 1470) und andere weit ausschweifendere Farcen entstanden sind, eine bodenlos schlechte gewesen sein.**) „Die Erzählungen des Decamerone, des Aretiners freche Zunge, Rabelais' zügellose Rede — sie sind alle Rosenwasser gegen den Unflat, der sich aus diesen Stücken ergiesst. Es gibt kein Geheimnis des Alcovens oder der Latrine, das sie nicht an die Sonne zerren. Dann vergesse man nicht, dass diese Stücke auf offenem Markte, unter freiem Himmel aufgeführt wurden, während Boccaccio und der Pfaffe von Meudon ihre Leichtfertigkeiten

*) Der Ausdruck „Pathelin“ oder „Patelin“ wurde schon am Tage nach der ersten Aufführung zur Bezeichnung eines Fuchsschwänzers gebraucht, der mit schönen Worten schmeichelnd zu betrügen sucht. Es entstand sofort das Zeitwort „pateliner“ (schleichen) und die Hauptworte „patelinage“ (Fuchsschwänzerei) und „patelineur“ (Schleicher, Streichler), die ihr Bürgerrecht im französischen Wörterbuche bis heute behauptet haben.

**) Verhältnismässig haben sich von den vielen Farcen, die im 14. Jahrh.-gespielt wurden, nur sehr wenige erhalten. Man hat die Kirche, die auf ihre entartete Tochter, das Theater, stets eifersüchtig blieb, im Verdacht, die meisten derselben aus dem Wege geräumt zu haben. Den lückenhaften Besitz dieses Genres, der sich bis auf unsere Zeit vererbte, verdankt man zwei französischen Sammlern, dem Herzog la Vallière und dem Statisten Caron am Pariser Vaude ville-Theater, sowie einem zufällig in Deutschland entdeckten Manuscripte, 60 gänzlich unbekannte Theaterstücke enthaltend, das 1845 das British Museum käuflich erwarb.

wenigstens im Buche verbargen, dem dicht und dauerhaft gebundenen Buche, dessen Einband wol für ein Feigenblatt gelten konnte. Liest man diese Farcen, in welchen einzig geprügelte Ehefrauen, geprellte Ehemänner, keifende Vetteln, niederträchtige Strassenräuber und geile Pfaffen um die Krone des Zotenkönigs und der Zotenkönigin zu ringen scheinen, so begreift man, dass der Spuk den Herren der Obrigkeit bisweilen zu toll wurde. Aber als die Bedrängnis der Enfants sans souci am grössten war, gewannen sie in König Ludwig XI., der sich oft an ihren Spielen gaudirte und es nicht ungern sah, wenn das Volk bei tollen Spielen des Drucks vergass, der auf ihm lastete, einen Beschützer. Das Theater genoss unter dem grimmen Finsterlinge, so lange es an des Königs Person und sein politisches Treiben nicht rührte (darauf stand allerdings der Galgen), einer gewissen Freiheit, die unter König Ludwig XII. schrankenlos wie nie gemissbraucht wurde. Dem Spotte und Hohne der Comödie war alles preisgegeben; ja dieser nach Wahrheit verlangende König wollte nicht einmal eine Ausnahme bezüglich seiner eigenen Person gemacht wissen. Verzweiflungsvolle Lustigkeit, der Galgenhumor eines halbverhungerten, durch Kriege, Steuern und Abgaben ausgesogenen Volkes spricht sich in merkwürdig eindringlichen Tönen jetzt in den politischen Moralitäten aus. Eine wirtschaftlich gründlich zerstörte Nation musste in ihrer ausschliesslichen Sorge um das tägliche Brot zuletzt so tief sinken, dass sie zuletzt nur noch für gemeinste Sinnlichkeit und namenlose Unflätigkeit Verständnis hatte."*)

Während anerkennenswerter Wetteifer die nun vom geistlichen Joche völlig befreiten Gesellschaften weltlicher Comödianten beseelte, strebte auch die Musik darnach, eine neue Kunst zu werden und die Bande zu sprengen, in welche die Kirche sie so lange geschlagen hatte. Nicht mehr wird sie jetzt von den Geistlichen allein gepflegt; Fürsten und Adel, denen es geschickte

*) Heinrich Wittmann im Feuilleton der „Neuen freien Presse". — Der in neuester Zeit von Albrecht Graf Wickenburg ins Deutsche übersetzte und in Wien zur Aufführung gebrachte „Maitre Pathelin" vermochte überraschender Weise erhofften Erfolg nicht zu erringen.

Trouvères leicht machten, sich auch ausübend mit ihr zu beschäftigen, ermutigen und fördern sie; die Genossenschaften der Spielleute verbreiten den Geschmack an ihr auch unter dem Volke. Allerdings betreffen diese Fortschritte zunächst nur die musikalische Technik. Lehrer der Kunst im höheren Begriffe bleibt der Clerus noch immer. Gelehrte Mönche und Cleriker dociren auf den Universitäten und in Collegien allein über musikwissenschaftliche Fragen, stellen mit grossem Scharfsinn und rastlosem Fleisse die Regeln dieser schwierigen Kunst fest, sind überhaupt die einzigen musikalischen Schriftsteller dieser Zeit, wie sie auch noch immer die alleinigen Componisten der auf uns gekommenen kunstreichen Messen und Motetten bleiben. Aus ihren sehr schätzbaren Tractaten ist ersichtlich, welchen Wert sie den Regeln über Tonschrift und Tact beilegen. Sie wachen mit Eifer über die Pflege des plain-chant und über Glanz und Würde des musikalischen Teiles des Gottesdienstes. Die Capellmeister der Cathedralen besitzen neben ihnen ausschliesslich das Wissen, sich inmitten der zunehmenden Complication der proportionellen Notation zurechtzufinden. Aber man achtet ihrer nicht mehr mit der früheren Ehrfurcht. Weltliche Dichter-Musiker erfinden die Lieder, welche alle Welt singt, Spieler hoher und tiefer Instrumente beleben die Tänze des Volks und seine sonstigen Lustbarkeiten. Die Entwicklung der weltlichen Gesangs- und Instrumentalmusik geht nur von ihnen aus.

So sehr man Letzteres anerkennen muss, eine wirkliche Kunstentwicklung wurde erst von dem Momente an möglich, in dem beide Richtungen sich näherten und schliesslich vereinigten. Die musikalische Technik für sich allein ist eine glänzende, aber leere Hülse; erst wenn sich das Wissen mit ihr verbindet, vermag sie erfreuliche Früchte zu zeitigen und dauernde Resultate zu erzielen. Die rhythmischen Combinationen der gelehrten Musiker dieser Periode, indem sie zugleich mit den Fortschritten des einfachen und doppelten Contrapunkts das Ohr auf neue Klänge und Formen, ja sagen wir selbst, auf Kunststücke vorbereiteten, mussten trotz allem auf den Aufschwung der harmonischen Kunst günstigsten Einfluss üben. Jetzt vermochte man endlich der Einförmigkeit des einstimmigen Gesangs durch harmonische Unterlage oder sinnreiche Imitationen zu begegnen, wurde es den Meistern der

gallo-belgischen Schule möglich, die Bande zu lösen, in denen alle Kunstäusserungen bisher schmachteten, und dem höchsten Kunstziele, durch die Musik zu rühren und zu entzücken, zuzustreben. Leicht ging das freilich nicht. Gar viele grübelnde Köpfe und unversöhnliche Pedanten, Anhänger und Verteidiger des Organums, Canons und verzierten Contrapunkts, hatten durch ihre Untersuchungen und Subtilitäten aus der tönenden Kunst eine fruchtlose Wissenschaft gemacht, die Idee der Form aufgeopfert. Aber ihrem scheinbar thörichten Hange folgend, erreichten sie dennoch ein ungeahntes Resultat; sie übten und lernten die grosse Kunst der Stimmführung und vermochten so den Meistern des folgenden Jahrhunderts als unschätzbares Erbe eine geschmeidige, kräftige, sangesmächtige Sprache zu hinterlassen, die es diesen allein ermöglichte, ihren Werken den erstrebten Ausdruck und eine günstige Wirkung zu sichern.

Im 15. Jahrhundert hatte die Musik noch ihre streng geschiedenen Ordnungen. Die im Dienste der Kunst wirkenden Musiker betrachteten sich als Wächter der Tradition und Repräsentanten der musikalischen Doctrin. Die im Hofdienste thätigen Musiker-Poeten hatten nur darauf Bedacht zu nehmen, ihren Gönnern zu gefallen und ihrem Geschmack und Verständnis zu schmeicheln. Die der theoretischen Kenntnisse ganz ermangelnden Ménétriers verlangten nach accentuirten Rhythmen, die sich dem Tanze fügten und nach populären Melodien, die jedermann ins Ohr gingen und sich leicht nachsingen liessen. Ihr Streben erscheint nur darauf gerichtet, ihrem Handwerke aller Welt Gunst zu erwerben.

Melodie und Rhythmus führten endlich die Umgestaltung der mittelalterlichen Musik herbei. Die weltlichen Weisen, von den kirchlichen Contrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts um die Wette als Cantus firmus in ihren Messen benützt, drängten sich auf diesem Wege in die Kirche ein. Während man auf den Strassen und beim Reigen die hüpfende Melodie des „Homme armé“ sang, hörte man sie zugleich in den heiligen Räumen der Gotteshäuser ertönen, wo sich ihr die ernsten Worte des Kyrie oder die feierlichen des Gloria, so gut es eben ging, anbequemen mussten. Mochten diese contrapunktischen Kunstwerke anfangs noch naiven Ernst und

gewisse Würde zu wahren suchen, Hochstehende schliessen nicht ungestraft intime Freundschaft mit untergeordnetem Gesindel. Bald bewahrheitete sich das im Hinblick auf die Kirchenmusik. Wie einst das Eindringen des volkstümlichen Elements in die geistlichen Spiele diese zuletzt zur Entartung und zu Fall gebracht hatten, so erging es nun dem der Gefahr der Verweltlichung ausgesetzten ernsten Kirchenstile. Die alten Gesetze der Harmonie erfahren von jetzt ab auffallende Umwandlung; die ehrwürdigen Kirchentonarten werden von modernen Dur- und Molltonarten zurückgedrängt; das diatonische System, durch das dramatische Element beeinflusst, füllt sich mit neuem Geiste, und dem Ohre schmeichelnde, aus unvollkommenen Intervallen gebildete Terzen- und Sextengänge wissen sich siegreich gegenüber den altehrwürdigen, erhabenen Klängen der vollkommenen Octaven und Quinten zu behaupten.

Diese Strömung, welche eine andere Kunstperiode einleitet, wurde durch die innige Verbindung genährt, welche Frankreich mit Italien unterhielt, allwo sich bereits neue Kunstzustände allgemeine Anerkennung und Geltung erworben hatten. Zunächst waren es gegenseitige fürstliche Heiraten, welche enge Beziehungen veranlassten, dann die unglückseligen Kriege, welche die französischen Könige unablässig und durch Schaden ungewitzigt immer wieder anzettelten, um eingebildete Erbschaftsansprüche in jenem Lande geltend zu machen, Kriege, während deren Frankreich verarmte und die Blüte seiner männlichen Bevölkerung, ohne einen irgend nachhaltigen Erfolg erringen zu können, opferte, die aber zugleich auch den Wohlstand Italiens schwer schädigten, wenn nicht vernichteten. Trotzdem kam der reichste Kunstsegen den gallischen Bedrückern von dort her.

Wie in Frankreich, entlehnten auch, bevor die „commedia dell'arte“ (Stegreifcomödie, mit stehenden Figuren, der Gegensatz der „commedia erudita“, der gelehrten Comödie) hier zur Geltung gelangte, die Italiener ihre Comödienstoffe der Bibel. Diese allerdings unerschöpfliche Quelle dankbarer Bühnensujets liess noch keine Abnahme befürchten, als man plötzlich darauf verfiel, die Dichter der Alten nachzuahmen. Die italienischen „rappresentazioni“ vermochten den französischen cyclischen Dramen (mystères) bezüglich der Mannigfaltigkeit des Gebotenen und schätzbarer Sittenschilderungen nicht annähernd

gleichzukommen, doch wussten die Italiener eine nach anderer Richtung ausgesprochene Überlegenheit zu bethätigen. In Frankreich waren es die Municipalitäten, die Zunftverbindungen, welche die Theaterkosten garantirten und bestritten, die dann wieder ein zahlendes, also auch urteilsberechtigtes Publicum decken musste; in Italien dagegen blieben die Bühnenspiele Feste, die von den Fürsten, zu ihrem Privatvergnügen, einem geladenen Hörerkreis geboten wurden. Wenn in Frankreich die theatralische Entwicklung so ganz anders sich gestaltete, als in jedem andern Lande, ist, abgesehen von den Eigentümlichkeiten des französischen Nationalcharacters, der Grund hauptsächlich in der dort von Anfang an freigegebenen Critik zu suchen. In Frankreich z. B. hätte kein Fürst es wagen dürfen, der Versammlung Ermahnungen zu geben, wie solche Lorenzo magnifico in Florenz gelegentlich der Aufführung seiner „Rappresentazione de'SS. Giovanni e Paolo" im Prolog den Engeln in den Mund legte: „Habt acht, dass ihr schweigt, besonders wenn man singt: sonst wäre es eine Störung für uns, für euch ein Missvergnügen.*)

Waren die französischen Darstellungen durch Grossartigkeit und Pomp verblüffend, den in engerem Rahmen gehaltenen italienischen fehlte es auch nicht an luxuriöser Pracht, kunstreichen Balleten, erheiternden Pantomimen, ritterlichen Kämpfen und brillanten Turnieren und Carrousels. Worin sie aber ihren rivalisirenden Nachbarn entschieden überlegen blieben, das war der Zauber ihrer Vocal- und Instrumentalmusik und die Vollkommenheit ihrer Maschinerie. Der Genius der italienischen Dichter und Tonsetzer, in der die herrlichsten Früchte reifenden Epoche der Renaissance, und nachdem die letztern von den Contrapunktisten der gallo-belgischen Schule gelernt, was von ihnen zu lernen war, entwickelte sich, gefördert durch Päpste, Fürsten und Adel, die alle einen Stolz darein setzten, in sinnreich glänzenden Festen zu wetteifern, mit überraschender Schnelligkeit und in reichster Entfaltung. Für jedwede auf die Sinne wirkende Kunst prädestinirt, überflügelten sie bald alle andern Nationen, und kaum aus der Schule getreten,

*) Dieses berühmte Mysterium wurde gelegentlich der Hochzeit der Sig^a^ Maddalena Medici mit Fr. Cibo, Sohn P. Innocenz' VIII., von den Söhnen Lorenzos und ihren jungen Freunden aufgeführt.

wurden sie schon die Lehrer ihrer Zeitgenossen und die Vorbilder für die musikalischen Bestrebungen Europa's. Mit Begeisterung dem Studium der Alten sich widmend, wurden sie bald deren glückliche Erben. Man kann sagen, dass sie im 16. Jahrhundert nochmals Athen und Rom, mit deren Glauben, Sitten und Geschichte sie aufs innigste vertraut waren, erstehen liessen. Die Form der Tragödien und Comödien, der Stil der berühmten Dichter Griechenlands und Roms regte sie zur Nacheiferung an. Wie sehr sie ganz in diesem Gesichtskreise dachten und empfanden, beweisen ihre ersten dramatischen Versuche. Da Italien das Unglück hatte, zur Zeit, in welcher andere Völker ihre nationale Einheit gründeten, in zahllose kleine Staaten gespalten und von fremden Kriegsbanden stets occupirt zu sein, sich hier also ein höheres allgemeines politisches Interesse nicht geltend zu machen vermochte, da ferner die besten Kräfte in kleinlichen Eifersüchteleien und armseligem Gezänke des Provinzialgeistes sich zersplitterten, ward es, um für seine glänzenden intellectuellen Eigenschaften und hervorragende Kunstbegabung Raum zu gewinnen, zum Studium und zur Nachahmung der alten Literatur und zu den die Sinne bestrickenden, das Vergessen einer elenden Gegenwart ermöglichenden Schauspielen gedrängt. Im Taumel der Zerstreuung rang es nach Betäubung und Trost.

An Stelle der Allegorie trat bei den Italienern (mit Ausnahme weniger auch hier gegebener Mysterien) fast ausschliesslich die Mythologie. Alle Sujets der vielfach aus dem griechischen auf die italienische Bühne verpflanzten Chordramen sind derselben entnommen, alle Notabilitäten der Fabel, alle Götter des Olymps werden herangezogen, um dem Auge den prächtigsten und berückendsten Genuss zu bieten. Auf den Inhalt der Stücke, eine dramatische Entwicklung der Dichtung, eine sinnreiche Behandlung des Sujets kam es auch hier in der ersten Zeit gar nicht so sehr an. Decorationen, Costüme, Maschinerien, Aufzüge, Ballete, Kampfspiele, alles auf Auge und Ohr wirkende war Hauptsache. Poesie und Musik, wenn auch nicht gerade gleichgiltig behandelt, erscheinen vorerst nur nebensächlich. Viele der früheren Schauspiele bestehen nur aus einer losen Aneinanderreihung einzelner Scenen. Auf Apoll folgt Theseus, auf Diana Hercules u. s. w. Der Musik ward nur die Aufgabe, die sie allerdings trefflich zu lösen ver-

mochte, die zwischen den einzelnen Darstellungen entstehenden Pausen auszufüllen.

Die Theaterleidenschaft war in Italien nicht minder gross wie in Frankreich; ja die leicht erregbare Einbildungskraft der Südländer gab sich fast mit noch lebhafterem Entzücken und Enthusiasmus einem Genusse hin, der sich mehr und mehr zu einer harmonischen Verbindung aller schönen Künste entfaltete. Aber auch in anderer Hinsicht noch unterschied sich das italienische vom französischen Theater: es wusste für lange seinen aristocratischen Character zu wahren, ausschliesslich ein Vergnügen der Höfe und der Gebildeten zu bleiben. Jede fürstliche Hochzeit, jeder Besuch, den sich die in den intimsten Verwandtschaftsbeziehungen zu einander stehenden kleinen Dynasten abstatteten, jede Einkehr eines hohen Gastes in eine der reichen Städte Oberitaliens bot Gelegenheit zu festlichen Vorstellungen, und nicht mit Unrecht spricht man hier schon im 16., noch mehr im 17. Jahrhundert von einer Fülle theatralischer Aufführungen.*) Durch was konnten sich auch alle die kleinen, streng auf Beobachtung der Etikette haltenden und gewiss oft recht langweiligen Hofhaltungen die Zeit besser vertreiben, als durch Poesie, Musik und Beschäftigung mit der Kunst und dem das alles in sich vereinigenden Theater. So werden denn die meist recht sündhaften und ungemütlichen Adelskreise Pflegstätten desselben und man sieht es gefördert von den Malatesta in Rimini, den Scaligern in Verona, den Herzögen aus dem Hause Este in Ferrara und Modena, den Cibo in Massa und Carrara, den Grimaldi in Monaco, den Monfeltre und Rovere in Urbino und Spoleto, den Visconti und Sforza in Mailand, den Pico in Mirandola, den Farnese in Parma, den Medici in Florenz, den Markgrafen von Montferrat und den Herzögen von Savoyen. Mehr als alle andern dieser ohnmächtigen Potentaten aber widmeten sich die Markgrafen Gonzaga in Mantua und Guastalla den Theaterinteressen. Sie bemühten sich um deren Förderung, wie z. B. heute der Herzog von Meiningen. In ihren Diensten fanden sich stets die besten Schauspielertruppen, und sie standen ebenfalls nicht an, dieselben an

*) Riccoboni berechnet die Zahl der von 1500—1736 gedruckten italienischen Stücke auf 5000. In Venedig führte man im 17. Jahrhundert 658 neue Opern auf.

befreundeten Höfen Italiens, ja selbst in Paris gastiren zu lassen. Alle diese auch durch die Bande des Blutes mit einander verknüpften Fürstenfamilien, die es bei gelegentlich sich bietenden Veranlassungen an ausgesuchter Artigkeit und wortreichen Ehrenbezeugungen nie ermangeln liessen und sich durch Pracht, Geschmack und Kunstsinn stets zu überbieten suchten, waren trotzdem stündlich bereit, sich aufs grausamste und unmenschlichste zu verfolgen, zu verjagen, zu morden, zu vernichten und gegenseitig zu verschlingen, wenn Ehrgeiz oder Habsucht die Flamme des Hasses in den Herzen von Geschwistern, Kindern und Vettern entzündet hatte.

Sogar der Papststadt Rom blieben theatralische Spiele nicht fremd. Cardinal Raph. Riari, ein Neffe des in seinen Vorzügen und Fehlern gleich grossen Papstes Sixtus IV. aus dem Hause Rovere (1471—84), zeigte sich bemüht, seinem Onkel Geschmack an dramatischen Aufführungen beizubringen. Er beauftragte zu diesem Zwecke einen talentvollen, von ihm protegirten Mann, Giov. Simplicius, der schon wiederholte Versuche gemacht, die Römer für das Ballet zu enthusiasmiren, eine Art Mysterium „la Conversione di S. Paolo“ (1480) zu verfassen. Ein geschickter Musiker, Fr. Beverini, componirte die Musik dazu. Die Aufführung, durch des heiligen Vaters Gegenwart geehrt, fand in einem Saale der Engelsburg statt. Aber Sixtus IV., welcher S. Bonaventura canonisiren, der vaticanischen Bibliothek den berühmten Platina vorsetzen, die sixtinische Capelle erbauen und von Ghirlandajo, Perugino und andern Meistern mit den herrlichsten Gemälden schmücken lassen, die Streitigkeiten zwischen Thomisten und Scotisten schlichten, Florenz und Venedig mit dem Interdict belegen, Schlachten liefern und für seine Neffen väterlich sorgen musste, hatte keine Zeit, sich auch noch mit Comödien zu befassen. Riaris Bemühungen blieben daher momentan ohne Erfolg und er fand sich dadurch entmutigt, weiter fortzufahren. Wir wissen jedoch, dass P. Alexander VI. (1492—1503) und sein liebenswürdiger Sohn, Cäsar Borgia, dem Theater ihre Gunst zuwandten, allerdings, wie man sagt, mehr der Sängerinnen und Tänzerinnen, als der Dichter und Tonsetzer wegen, und dass 1515 Leo X. (1513—21) mit Vergnügen die bereits 1508 in Urbino aufgeführte treffliche Comödie „Calandra“ des Cardinal Bern. Dovizi da Bibbiena, gen. B. da Tarlatti (st. 1520

an Gift) in Rom sah. Bald. Peruzzi aus Siena, berühmter Maler und Baumeister, hatte für diese Aufführung wundervolle Decorationen gemalt. (Er teilte Bibbienas Geschick, indem er, 1536, ebenfalls vergiftet wurde.*) Auch in Neapel, wo vor 200 Jahren Adam de la Halle einen Samen ausgestreut hatte, der nicht auf felsigen Grund gefallen war und die galante (um nicht mehr zu sagen) Königin Johanna I. (1326 geb., 1382 gehängt) als grosse Freundin glänzender Schauspiele, wozu ihr eine viermalige Verheiratung genügende Veranlassung bot, sich erwies, wurde zu Ende des 15. Jahrhunderts vor dem tapfern Seehelden Don Garcia di Toledo, damals spanischer Vicekönig in Neapel, das Pastorale „Transillo“ aufgeführt. Gleicherweise liess sich in seiner festen Burg zu Capua Herzog Alfons von Calabrien 1492 eine Allegorie vorspielen, welche von deren Dichter, Jac. Sannazzaro, als eine „Farsa“ bezeichnet wird.

Städte, in denen theatralische Aufführungen ganz besonders florirten, waren vorerst Mantua, Ferrara und Florenz, etwas später Venedig.

Man darf nicht glauben, dass in den Spielen des 15. und 16. Jahrhunderts fertige Opern, wie sie unserer Vorstellung entsprechen, vorliegen.**) Es sind nur Versuche, die allerdings

*) Spätere, halb geistliche, halb weltliche Opernaufführungen in Rom waren Cavalieres: „l'Anima ed il Corpo“ (1600) und St. Landis „Sa. Alessia“, ein Libretto von seltener Wunderlichkeit, denn es enthält Scenen niedrigster Comik, neben solchen besten Geschmacks, das den Cardinal Barberini, Erzbischof von Rheims, zum Verfasser hat (1634). Ob dieser auch der Dichter des ebenfalls von Landi componirten Pastorales: „la Morte d'Orfeo“ ist, vermögen wir nicht anzugeben.

**) Einzelne Kunden verschiedener Aufführungen sind bis auf uns gelangt. Man gab 1472 den „Orfeo“, favola tragica, von Angelo Ambrogini, gen. Poliziano in Mantua (zur Verherrlichung des feierlichen Einzugs des Cardinals Francesco von Gonzaga in seine Vaterstadt); „il Cefale, ossia l'Aurora“, favola, vom Prinzen Nic. da Coreggio-Visconti verfasst, (Ferrara 1487); „la Festa di Trimalcione“, gleichzeitig Fest, Ballet, Concert und Drama von der Erfindung Berg. Bottas, eines Edelmanns aus Tortona, zur Hochzeitsfeier des Giov. Galeazzo Sforza (den sein arger Ohm, Lud. Maria Sforza, gen. il moro, bald in die Grube beförderte), mit Isabella von Arragonien-Neapel. Mailand (1489); Lud. Ariostos: „Cassaria“ (Mantua 1498); „Tirsis“, pastorale, gedichtet vom Grafen Castiglione und dem Prinzen Cesar de Gonzaga (1506); „Egle“, Gedicht von G. B. Giraldi, Musik von Ant. del Cornetto (1545); „l'Orbecche“ von F. B. Gir. Cinthio (1541); „il Sacrificio“ von

dem Momente rasch zudrängen, in dem das „Dramma per musica“ ins Leben tritt. Wie schon angedeutet, wurde die ganze Bewegung veranlasst und genährt durch das Bestreben, die Schauspiele des Altertums in möglichst getreuer Nachbildung, zu neuem Leben erstehen zu lassen; daher man auch so häufig Uebersetzungen griechischer und römischer Dramen begegnet, z. B. den Lustspielen von Plautus: „die Menechmen“, „die Bacchiden“, „der prahlerische Krieger“, „die Casina“. (Ferrara 1486 und 1502). Den theatralischen Bemühungen kam es sehr zu statten, dass um diese Zeit eine neue Form mehrstimmiger Gesänge erfunden und beliebt geworden war: „die Madrigale“, sinnreich-geistvolle, anmutig-erotische, kurze Texte musikalisch kunstreich behandelnde Chorlieder. Zwei damalige Tonsetzer allerersten Ranges hatten denselben ihre besondere Aufmerksamkeit zugewendet und Meisterwerke in dieser Gattung geliefert: G. Pierluigi Sante, gen. Palestrina (st. 1594) und Luca Marenzio (st. 1599). Solche Madrigalengesänge fanden lange Zeit in den Schauspielen am Anfang und Schluss der Acte Verwendung oder sie füllten als Intermezzos die Zwischenacte aus. Allmälig wagte man aber auch Solovorträge einzuweben, welche sich die Sänger nicht selten selbst mit der Viola accompagnirten. Dann fügte man endlich ganze musikalische Scenen ein (wie das Spiel der Blinden von Cavaliere und das Blindekuhspiel im „Pastor fido“), oder die Chorgesänge waren derb comischen oder realistischen Characters (wie die Judenschule in „l'Anfiparnasso“). Es galt nur noch einen Schritt vorwärts zu thun und ein lange erstrebtes Ziel war scheinbar erreicht. Aber anstatt der griechischen Tragödie,

---

Ag. Beccari (1554): „lo Sfortunato“ von Ag. Argentl (1554) und „l'Aretusa“ von Aib. Lolilo (1563), die vier letztgenannten in Ferrara aufgeführten Dichtungen von dem berühmten Alfonso delia Viola componirt; „Tragedia“. (?) Drama mit Musik von dem Orgelmeister Ci. Merulo (geiegentiich der Durchreise Heinrichs IIi., in Venedig dargestelit. 1574); „Aminta“, favola boscareccia von Torqu. Tasso (1580), mit Musik von dem Jesuiten Eras. Marotta; „Pastor fido“, tragicommedia pastoraie, von G. B. Guarini (Turin 1585), Musik von Luzzasco; „l'Amico fido“ (Florenz 1586) und „ii Combattimento d'Appoline col serpente“ von Ottav. Rinuccini, Musik vom Grafen G. Bardi, Al. Striggio und Christ. Malvezzi (1589); l'Anfiparnasso“, commedia armonica, von Orazio Vecchi (Modena 1594); „il Ratto di Cefaie“ von Giul. Caccini und Jac. Peri, u. a.

die man neu beleben und wieder erwecken wollte, der man nachsann und nachstrebte, erfand man die Oper.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten sich in Florenz eine Anzahl hochgebildeter und bedeutender Männer, Gelehrte, Dichter und Musiker, zusammengefunden, die alle an nichts anders dachten und von nichts anderm träumten, als von der Auferstehung des Dramas der Alten. Es waren das die Herren Vinc. Galilei, des grossen Astronomen Vater, die Grafen Giov. Bardi, Girol. Mei (Verfasser eines Werkes„ della musica antica e moderna“) und Giacomo Corsi, der Poet Ott. Rinuccini und die Componisten Em. del Cavaliere, Giulio Caccini, Giac. Peri u. a.

Genannte Männer pflegten sich im Palaste des dem gräflichen Hause Vernio angehörigen Signor Bardi nebst vielen Personen von Talent und Bildung regelmässig zu versammeln. Dieser angesehene Cavalier, Kunstfreund, Kunstkenner, Mathematiker und Philolog, dem Studium des Altertums und der Musik leidenschaftlich ergeben, hatte so eine Art Accademia gegründet, in der man sich traf, um die Musestunden in löblichen Übungen und Gesprächen zu verbringen. Hier sang zuerst der scharfsinnige Galilei, sich dabei auf einer Viola selbst begleitend, die von ihm componirte grosse Scene des Ugolino aus Dantes göttlicher Comödie („La bocca sollerro del fiero pasto“) und Fragmente aus Jeremias Klageliedern, brachte Caccini die von ihm gesetzten Sonette und Canzonen der trefflichsten Dichter zu Gehör, wobei ihn der in Florenz gerade anwesende berühmte Virtuose Bardilla auf der Theorbe accompagnirte. Da Musik hier mit so grosser Vorliebe betrieben und gepflegt wurde, wurden auch die sie betreffenden Fragen mit grossem Ernst und Eifer discutirt und die Gesetze des monodischen Gesanges, der, obwol von vielen verlacht und verspottet, doch andererseits auch lebhaften Beifall fand, festgesetzt.

Man wollte nun einmal gefunden haben, dass der mehrstimmige Contrapunkt (lo stile madrigalesco), der Feind und Verderber der Poesie sei und diesem Missstande durch eine Art Cantilene, bei der die Worte verständlich blieben, die Verse nicht zerstört würden, abhelfen; „denn wie die Seele edler als der Körper, sind auch die Worte edler als der Contrapunkt“. Auf die Worte aber hatten die seitherigen

Madrigalencomponisten, denen es nur um kunstvolle Führung und Verschlingung der Stimmen zu thun war, allerdings gar keine Rücksicht genommen. Die sich gegen solches Gebahren erhebende Opposition war daher eine ganz gerechtfertigte. Dem Sinne der Dichtung sollte zugleich der Character der Melodie und deren Tonart entsprechen, dem Sänger Gelegenheit gegeben sein, deutlich und sprachgemäss, mit Anmut und Süssigkeit zu singen, — denn was ist Musik anders als Süssigkeit? „In einem guten Gesang sind die süsseste Musik und die süssesten Weisen aufs süsseste vorzutragen.“

Als Bardi nach der Erhebung des Cardinals Hippolyt Aldobrandinis auf den päpstlichen Stuhl (Clemens VIII. 1592—1605) als Maestro di camera in dessen Dienste trat, wurde Corsi der Patron der Musik und der Künstler in Florenz. Die „Dafne“, pastorale mitologica, das erste im stilo rappresentativo, parlante oder recitativo verfasste Schäferspiel wurde auch in seinem Hause und zwar in Anwesenheit der Grossherzogin Christine, 1654 sehr beifällig zu Gehör gebracht Zur Feier der Vermälung des allerchristlichsten Königs Heinrichs IV. mit Maria von Medici kam dann im Palast Pitti, 6. October 1600, vor einer aus allen Teilen Italiens herbeigeströmten grossen und der denkbar feinsten und gebildetsten Hörerschaft, die „Euridice“ zur Aufführung. Wähnend, die Alten hätten sich einer über die gewöhnliche Rede hinausgehenden Betonung bedient, zwischen Sprache und Gesang die Mitte haltend und ohne sich zur Melodie zu erheben, glaubten die Tonsetzer sich für die auf einem harmonischen Basse ruhende Form des Secco-Recitativs entscheiden zu müssen. Eine Gesangsweise, die heute in dieser Ausdehnung verwendet, auch das geduldigste Publicum in Verzweiflung bringen würde, verblüffte und überraschte damals durch ihre Neuheit, Ausdrucksfähigkeit und Einfachheit; ja, nachdem man sich vom ersten Staunen erholt, lauschte man ihr mit Wohlgefallen und Bewunderung. Man glaubte jetzt wirklich den so lange gesuchten Stil der Alten gefunden zu haben. Mit Ausnahme kurzer homophoner 4 u. 5 st. Chöre u. zweier 3 st. Sologesänge (je 10 Tacte) findet sich in der „Euridice“ keine Spur einer Cantilene, Arie oder eines Ensembles. Beachtenswert aber ist ein in seinem weitern Verlaufe von einem Tenorsolo unterbrochenes Instrumentalritornell, „Suonata“ bezeichnet, das Embryo eines Orchestersatzes.

Bevor wir die Entwicklung der musikalischen Schauspiele weiter verfolgen, suchen wir die an derselben zumeist beteiligten Persönlichkeiten näher ins Auge zu fassen. Unter den bedeutenden, damals in Florenz vereinigten Musikern zieht zuerst der römische Nobile Emilio del Cavaliere (geb. um 1550), bis 1596 Generalinspector der Künste und Künstler am toscanischen Hofe, ausgezeichnet als Sänger und Instrumentist, die Aufmerksamkeit auf sich. Er selbst nimmt für sich die Ehre in Anspruch, der erste gewesen zu sein, der, unbekümmert um die Forderungen des herrschenden Geschmacks und die Regeln des fugirten Contrapunkts und Kirchenstils, monodische, d. h. einstimmige Gesänge geschrieben habe. Er will den Gesang mit Instrumentalbegleitung, den Basso continuo, ersonnen haben.*) Damit soll nicht gesagt sein, dass man bei den Chorliedern bisher das Accompagnement nicht angewendet hätte; es war hier jedoch nur üblich, die Singstimme durch die Instrumente zu verdoppeln, wol auch zu ersetzen. Überzeugt, dass der figurirte ebensowenig wie der verzierte Gesang der Musik zu höchstem Ausdrucke dienen könne, versuchte er einfache, in inniger Beziehung zum Wortsinn stehende Weisen zu erfinden. Die Kraft in sich fühlend, ein neues Genre zu schaffen, schrieb er „la grande commedia", dargestellt gelegentlich der Hochzeit des Grossherzogs Ferdinand I. von Medici mit Christina von Lothringen. Dieser Versuch hatte so bedeutenden Erfolg, dass die Dichterin dieses Spieles, Laura Guidiccioni von Lucca, sich bewogen fand, zwei weitere Texte für Cavaliere zu schreiben: „la Disperazione di Sileno" und „il Satiro", welche Stücke 1590 zur Darstellung gelangten.

Seine Bemühungen wurden von seinen Freunden und Gesinnungsgenossen lebhaft unterstützt. Schon im „Sileno" bekundet sich ein unleugbarer Fortschritt in der Form des

*) Als Erfinder des Basso continuo (Bassus generalis seu continuo) gilt allgemein, wol mit mehr Recht als Cavaliere, der fruchtbare und geschickte Padre Ludovico Grossi da Viadana aus Lodi (1565—1659), nacheinander Capellmeister in Mantua, Fano, Concordia, Rom, zuletzt wieder in Mantua. Er scheint wirklich diese Begleitungsart zuerst auf der Orgel angewendet und Basso continuo genannt zu haben. Des näheren spricht er sich darüber aus in der Vorrede zu seinem „Opera omnia sacrorum concentuum, cum basso continuo" (Ven. 1609 und Frankfurt 1612 und 1620).

mensurirten Recitativs, damals der wichtigste und interessanteste Teil des Dramas. Am Pastorale „il Giuoco della Cieca", 1595 in Gegenwart des Hofs und der Cardinäle de Monte und Montalto aufgeführt, rühmte man schon gewisse Originalität. Cavalieres letztes Werk, die als erstes Oratorium geltende, vielen Nachahmern als Muster dienende „Rappresentazione del Anima ed il Corpo" (Oratorio Sacro), 1600 nach seinem Tode in der Kirche S. Maria della Vallicella aufgeführt, ist allein (zusammengedruckt mit einem Werke Caccinis) auf uns gekommen. Es lässt sich daraus ersehen, dass er sein Bemühen der Vervollkommnung der Gesangskunst zuwandte, und wenn er auch nicht der Erfinder der heute noch gebrauchten Verzierungen (il Groppolo oder Grupetto, il Trillo, la Monachina und lo Zimbalo) ist, so finden sich doch deren Spuren in seinen Tonsätzen

Neben Cavaliere behauptet der Sänger Caccini, Erfinder der Monodonie zu sein. Schon seit 1578 im Dienste der Mediceer und 1579 gelegentlich der bei der Vermälung und Krönung der schönen Bianca Capello, Gattin des Grossherzogs Franz, veranstalteten Festspiele rühmlich beschäftigt, namentlich in dem Intermezzo „della Notte" von Pietro Strozzi, der den Sänger selbst auf der Viola begleitete, schrieb er gegen Ende des 16. Jahrhunderts sein epochemachendes, 1600 in Venedig gedrucktes Werk: „le nuove musiche", in dessen Vorrede er sich eingehend über die Grundsätze, die ihn bei der Composition der hier gesammelten Madrigali, Sonetti, Arie, Canzoni e Scherzi leiteten, ausspricht. Er, wie sein Genosse Peri, hatten vor Cavaliere den Vorzug einer gründlicheren musikalischen Ausbildung voraus, während sich bei diesem die Unsicherheit des Dilettantismus doch allzusehr verrät. Alle lebten noch in dem Wahne, die gesungene Declamation der Griechen erneuert zu haben. Als es nun aber galt, auch dem Bedürfnis der musikalischen Modulation Rechnung zu tragen, vermochte Cavaliere seine Ideen nicht mehr zu verwirklichen. Caccini und Peri dagegen behandelten, wie aus ihren Werken hervorgeht, das pastorale Genre bereits mit einer gewissen künstlerischen Freiheit, und mit Recht galten sie daher vorzugsweise als die Vorläufer des lyrischen Dramas.

Caccini, vielfach ungerecht beurteilt und einer bei Sängern allerdings oft zu rügenden Anmassung und Eitelkeit beschuldigt, war unbestreitbar ein sehr talentvoller Künst-

ler, dem die Natur die Gabe einer leichten und freien Cantilene gewährt hatte, von der er denn auch glänzenden Gebrauch zu machen wusste. Er war ein geschickter Contrapunctist und vorzüglicher Sänger und wusste die Tiorba (Chitarrone) mit gutem Geschmack zu spielen. Die Form seiner Melodie ist eine ihm ganz eigentümliche, die Perioden seiner musikalischen Phrasen sind wol entwickelt, der Gesang dem Wortausdruck genau angepasst. Was die Gesangsverzierungen anlangt, wurde er darin von keinem Sänger seiner Zeit übertroffen. Er erkannte recht wol, was er gewinnen konnte und was für ihn auf dem Spiele stand, wenn seine Lehre allgemeine Geltung erhalten würde. Schon sein erstes monodisches Werk, dem ein Gedicht Bardis zu Grunde lag, fand lebhaften Beifall, mit Peri übte er den wichtigsten Einfluss auf die Umgestaltung der Kunst. Sein Ruhm erleidet keine Einbusse, wenn man ihn auch nur als denjenigen gelten lassen will, der alle Errungenschaften einer kurz vergangenen Zeit einheitlich zusammenfasste und wissenschaftlich begründete.

In der neuen Gesangsmanier, als deren wichtigster Förderer er anzusehen ist, setzte er 1594 die Musik zur „Dafne" und componirte dann mit Peri zusammen 1600 die epochemachende Tragedia per musica: „Euridice."*)

Neben Caccini und Peri hat sich der Dichter Rinuccini**) hervorragendes Verdienst dadurch erworben, dass er „die alte,

*) Giulio Caccini, gen. Romano, um 1560 in Rom geb., von Scipione della Palla im Gesang und Lautenspiel unterrichtet, starb um 1640. Seine Tochter und Schülerin, Francesca (um 1582 in Florenz geb.), an Sig. Malaspina vermält, als Sängerin und Componistin ausgezeichnet, setzte die Opern: „la Liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina" (gedr. 1625) und „Rinaldo Inamorato." — Jac. Peri, aus der edlen Familie Zazzarino, war 1601 Capellmeister des Herzogs von Ferrara und lebte noch 1610. —

**) Auch Peri hat den Dafne-Text componirt, doch nimmt man an, dass hier nur eine Umarbeitung eines von ihm schon 1589 geschriebenen Intermezzos, „il Combattimento d'Apolline", vorliegt. Noch im Jahre 1600 vollendete jeder der beiden Tonsetzer seinen Anteil an der „Euridice." Die zwei Partituren, mit sehr lehrreichen und wichtigen Einleitungen versehen, erschienen fast gleichzeitig 1600 bei Giorgio Marescotti in Florenz. Diejenige Peris, welche als die wertvollere anzusehen ist, wurde in der Folge nochmals in Venedig (b. Al. Rauner, 1608) und in Florenz (b. G. G. Guidi, 1863) gedruckt.

Ott. Rinuccini (geb. 1564, gest. 1619) gehörte einer angesehenen, auch literarisch bereits bekannten Florentinischen Familie an. Von einnehmender Gestalt, etwas über Mittelgrösse, offenen Gesichts, mit kleinem Munde, in dem

viele Jahrhunderte lang abgekommene Art, Comödien und Tragödien auf der Scene zu Flöten- und Saitenspiel singen zu lassen," wieder ins Leben rief, obgleich Cavaliere, der wenige Jahre vorher mit ähnlichen Dramen hervorgetreten war, gleichen Ruhm für sich vindicirte. „Aber ebensowol in Betreff des dramatischen und poetischen Inhalts der Stücke, als in Bezug auf den scenischen Apparat und die Vorzüglichkeit der Ausführung steht der Glanz des Ottavio dem Lob des Emilio so im Lichte, dass jener recht wol allein die Ehre beanspruchen darf, diese längst abgekommene Art wieder belebt zu haben." (G. V. de Rossi, gen. Erythraeus.)*)

Der allen Pomp italienischer Hofpoesie zur Schau tragende Dafnetext ist trotzdem nur von geringem Umfange, die Personenzahl eine beschränkte (Dafne, Apollo, Venus, Cupido, ein Bote, Nymphen und Hirten). Jeder Act schliesst

---

viel Würde lag, auf Gaben des Körpers und Geistes und die Eleganz seiner Verse vertrauend, strebte er nach der Gunst von durch Geburt und Schönheit hervorstrahlenden Frauen. Auf Marie von Medici hatte der ebenso ehrgeizige als eitle Dichter ganz besonders seine verliebte Neigung gerichtet. Er folgte ihr denn auch nach Frankreich, wo der gute König den geistvoll-feurigen, im Irrgarten der Liebe so unstät einhergetriebenen Cavalier zu seinem gentilhomme de la chambre machte. Seine Anwesenheit in diesem Lande trug viel dazu bei, den Geschmack an italienischen Schauspielen dorthin zu verpflanzen. 1603 kehrte er nach Florenz zurück, gab die verliebten Possen, wozu er seither absonderlich geneigt war, auf und richtete seinen Geist auf ernste Studien und fromme Andachtsübungen. In diesen Gesinnungen und in Abgeschiedenheit von dem Geräusche der Welt beschloss er sein Leben. Sein Sohn Francesco gab 1622 seine, Ludwig XIII. dedicirten, Dichtungen heraus, seine Dramen, seine Maria und Heinrich gewidmeten Poesien, seine anacreontischen, durch Leichtigkeit und Naivetät ausgezeichneten Canzonetten, wie die später der Madonna gesungenen (letztere nicht minder glühend und leidenschaftlich, als die an die Mediceerin adressirten) enthaltend.

*) Der Text der „Dafne" wurde bekanntlich von M. Opitz von Boberfeld ins Deutsche übersetzt und von einem Schüler des berühmten Venetianers J. Gabrieli, dem kurf. sächs. Capellmeister H. Schütz (1585—1672), aber jedenfalls in einem ganz andern Stile, als ihn Caccini anwandte, componirt. Diese erste deutsche Oper kam, 13. April 1627, im Tafelsaale des Schlosses Hartenfels in Torgau, gelegentlich der Hochzeit des Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt mit Sophie Eleonore, der Tochter des Kurfürsten Joh. Georg I. von Sachsen, zu erfolgreicher Aufführung. Auch die von A. Buchholz übertragene „Euridice" hat H. Schütz in Musik gesetzt und sie als Festvorstellung, 20. Novbr. 1638, bei den Vermälungsfeierlichkeiten des Kurfürsten Joh. Georg II. und der Magd. Sybilla von Brandenburg-Bayreuth, im Riesensaale des Dresdener Schlosses gegeben.

mit einem Chore, der letzte mit Chor und Ballet. Ovid leitet als Prolog die sehr einfache Handlung ein, den Anwesenden den Rat erteilend, Liebe nicht zu missachten. Ein grimmer Drache verwüstet Delos; Apollo, von den erschreckten Hirten als Retter angerufen, tötet ihn. Da er Cupidos Macht verspottet, entzündet dieser im Herzen des Gottes heftige Leidenschaft zur schönen, aber unempfindlichen Dafne. Als er mit seinem Liebeswerben dringender wird, fleht sie zu ihrem Vater Peneus, sie als reine Jungfrau hinwegzunehmen, worauf sie in einen Lorbeerbaum verwandelt wird. Apollo, sein Missgeschick beweinend, segnet denselben und bestimmt, dass seine stets grünenden, den Donnerkeilen unerreichbaren Zweige ihm selbst die goldnen Locken, fortan aber das Haupt aller Sieger schmücken sollen.

Vollendeter als der vorliegende, erscheint der Text zur „Euridice“, der überhaupt bezüglich des rhythmischen Baues und poetischen Wertes, der Schönheit der Sprache und geschickten Anordnung der Scenen als Rinuccinis bestes Werk gilt und zahllosen Nachahmern als Vorbild diente. In der Anlage der Chorgesänge ist der Dichter bestrebt, etwas den Strophen, Antistrophen und Absätzen des griechischen Chores Ähnliches zu geben. Gesang der Chorführer, einzelner Stimmen oder Abteilungen wechseln in Ruhepunkten der Handlung mit vollen Chören. Der Chor verlässt, mit Ausnahme der Orcusscene, in der ein Chor unterirdischer Geister erscheint, die Bühne nicht. Den Prolog spricht hier die Tragödie, versichernd, dass sie nicht die Gemüter erschüttern und in traurigen Scenen eine unselige Handlung entrollen, sondern heute durch ihren Sang auf heitern Saiten, den edlen Herzen süsse Lust bereiten wolle. Ein Chor von Schäfern und Schäferinnen naht, zu Lust und Gesang auffordernd, denn das schönste Liebespaar, das je die Sonne sah, höchste Anmut und edelste Männlichkeit werden heute in Liebe sich vereinen. Die glückliche Euridice ermuntert die Gefährten, sich im angenehmen Schatten des Hains frohen Tänzen hinzugeben. Orfeo, hocherfreut, sich der Erfüllung heisser Wünsche nahe zu wissen, tauscht mit seinen Freunden frohe Wechselreden. Da stürzt eine Nymphe wehklagend herbei: „Euridice, von einer giftigen Schlange gebissen, ist, den Namen ihres Geliebten auf den Lippen, plötzlich verschieden!“

Orfeo, schmerzerfüllt, ruft im Weggehen: „Sterbend hast du mich nicht vergebens gerufen, ich folge dir!" Der rückkehrende Chor beweint die so jäh Hingeraffte und beklagt die Vergänglichkeit irdischen Glückes.

Diesen Gesang unterbricht der in grosser Erregung auftretende Arcetro, Orfeos Freund. Er war ihm gefolgt, ihn zu trösten, als plötzlich ein vom Himmel fallender Lichtglanz seine Augen getroffen und in einem herrlichen Wagen aus leuchtendem Saphir, von weissen Tauben gezogen, eine himmlische Frau sich langsam zur Erde gesenkt und dem am Boden liegenden Sänger, ihn erhebend, die Hand gereicht habe. Der Chor drängt zu den Altären.

In der folgenden, an den Ufern der Unterwelt spielenden Scene ermutigt Venus den Orfeo, sich der Burg Plutos furchtlos zu nahen und mit seinen Klagen, die den Himmel bereits bewegt, nun auch des Hades Gewalten zu rühren. Es gelingt dem Sänger, Kronos' Sohn zu erschüttern; Proserpina, Radamanto und selbst Caronte vereinen ihre Bitten mit den seinen. Pluto, das in seinem Reiche herrschende demantne Gesetz verletzend, erfüllt endlich den Wunsch des Orfeo, der hochbeseligt nun seine Gattin, die ihm schöner und lebensvoller als je erscheint, aus dem Lande der Schatten zurückführt.

Bei der ersten Aufführung sangen Peri den Orfeo, die berühmte V. Archilei die Euridice, J. Giusti, ein lucchesischer Knabe, die Dafne, Sig. Fr. Rosi, ein edler Aretiner, den Aminta, Sig. A. Brandi den Arcetro und Sig. Melch. Palantrotti den Pluto. In dem hinter der Scene placirten Orchester wirkten Männer vornehmer Abkunft und bewährte Künstler mit. Sig. J. Corsi spielte ein Clavicembalo, Don Garzia Montalvo eine Chitarrone, Sig. Giamb. Jacomelli dal Violino eine grosse Lira, Sig. G. Lapi eine grosse Laute, Luca Dali, Fr. Cini, Orazio Vecchi, P. Strozzi u. a. andere Instrumente. Es ist selbstverständlich, dass die Ausstattung bezüglich der Costüme, Decorationen und Maschinerien eine glänzende war und die Munificenz der etrurischen Herzoge nichts versäumte, ein über alle Beschreibung entzückendes Schauspiel zu ermöglichen. Die sich verwandelnde Scene zeigte bald grüne Gefilde, bald das unermessliche Meer, bald anmutige Gärten, dann, nachdem sich furchtbare Wolken am Himmel geballt, Regen und Sturm. Der glückliche

Aufenthalt der Seligen, wie der qualvolle der Unterwelt erschienen gleicherweise in vollendeter Wiedergabe. Man sah Bäume, deren Rinde sich öffnete, schöne Mädchen gleichsam gebärend; unvermutet entstandene Wälder bevölkerten sich mit Faunen, Satyrn, Dryaden und Nymphen und brachten sprudelnde Quellen und rauschende Flüsse hervor. Kurz, man hatte ähnliches nie gesehen.

Durch „Dafne“ und „Euridice“ war einer neuen Musikrichtung die Bahn gebrochen, einem veränderten Kunstgeschmack das Ziel erschlossen. Es konnte nicht fehlen, dass in dem kunstsinnigen Italien das in der Arnostadt gegebene Beispiel von folgenreichster Anregung war und man nun allerwärts wetteifernd ähnliche Aufführungen, in denen man selbstverständlich nicht bei noch unvollkommenen ersten Versuchen stehen blieb, veranstaltete. Wenn auch von fernern Operndarstellungen in Florenz wenig mehr gehört wird, um so eifriger fanden sie anderwärts Pflege, zunächst in Mantua, später in Venedig. Herzog Vincenz I. von Mantua-Montferrat (1587—1612), der, mit den Mediceern verschwägert, wahrscheinlich regelmässig deren Festen beigewohnt hatte, suchte, nachdem 1598 Papst Clemens VIII. das Lehen Ferrara dem Hause Este entzogen hatte, so dass sich dasselbe ferner nur noch auf Modena beschränkt sah, das italienische Kunstmäcenat für das Haus Gonzaga zu erwerben, seine Residenz zur Nebenbuhlerin von Florenz emporzuheben. Seiner Capelle, in der sich bemerkenswerte Künstler befanden, war als Maestro der einer berühmten venetianischen Orgelbauerfamilie entstammte Marcantonio Ingegneri (1545—1603), ein Schüler von Adrian Willaert und Gioseffo Zarlino vorgesetzt.

Im Jahre 1568 wurde armen, unbekannten Eltern in Cremona ein Sohn geboren, der vom Geschicke ausersehen war, einer der grössten Meister der Tonkunst zu werden. Claudio Monteverde trat in noch jugendlichem Alter als Violaspieler in die Mantuanische Capelle und wurde hier der Schüler Ingegneris und, da seine glänzende Begabung überraschend hervortrat, nach dessen Tode, sein Nachfolger. Nach weiteren zehn Jahren, während deren sich sein Ruf durch ganz Italien verbreitet hatte, erwählten ihn die Procuratoren der berühmten herzoglichen Capelle von S. Marco in Venedig an Stelle des verstorbenen Cesare Martinegno, als den würdigsten unter

den damaligen italienischen Künstlern zum Leiter ihres Chores. Seine Ernennung ward ihm mit grosser Feierlichkeit mitgeteilt, und als er in Venedig anlangte, wurden ihm, was bisher noch nie geschehen war, 50 Ducaten Reiseentschädigung eingehändigt. Neben der Stelle des päpstlichen Capellmeisters, war die des Dirigenten zu S. Marco die wichtigste der musikalischen Bedienstungen Italiens. Aber wie es leider so oft geht, die Honorirung entsprach in keiner Weise den von den Procuratoren erhobenen Ansprüchen, und der berühmte venetianische Capellmeister sah sich mit seinem schmalen Gehalte darauf hingewiesen, von der Ehre, von schönen Worten und schmeichelhaftem Lobe zu zehren. Dergleichen kommt ja in der Kunstwelt nur zu häufig vor, aber nicht immer fühlen die betreffenden Vorgesetzten menschliches Rühren, wie hier die Vorstände der Kirche. In Anbetracht seines hohen Verdienstes um die Musik wurde Monteverdes jährlich 200 Ducaten betragender Gehalt alsbald auf 300, später auf 400 Ducaten erhöht und ihm nebenher bei verschiedenen Veranlassungen, wo er Gelegenheit gefunden, sich auszuzeichnen, Gratificationen von 100 Ducaten bewilligt.

Noch in Mantua hatte er 1606 den von Ang. Cino, gen. Poliziano, gedichteten „Orfeo" in Musik gesetzt; dann componirte er im folgenden Jahre, da Prinz Franz Gonzaga mit Margarete von Savoyen Hochzeit hielt, zur Verherrlichung der dabei veranstalteten Feste seine berühmte „Arianna"*) und 1608 oder 1609 die Tanzoper „il Ballo delle Ingrate," beide letztern Texte von Rinuccini. Namentlich erregte die Klage der Ariadne über des Theseus Untreue und schmähliche Flucht stürmische Bewunderung; diese Composition galt als ein Wunder der Kunst. Sie ward allerdings auch mit so viel Ausdruck gesungen, so pathetisch dargestellt, dass niemand unter den Anwesenden ungerührt blieb, keine Dame sich der Thränen enthalten konnte. Monteverde war mit dieser Piece selbst so zufrieden, dass er sie 33 Jahre später lateinischen Worten anpasste, welche die Klagen der Jungfrau am Fusse des Kreuzes ausdrücken, und unter dem Titel: „Pianto della

*) Zur selben Veranlassung schrieb der florentinische Organist Marco Zanobi da Gagliano (starb 1642) seine 1608 bei Marescotti in Florenz gedruckte Oper: „Dafne"; wahrscheinlich eine Neucomposition der Rinuccinischen Dichtung.



Madonna sopra il Lamento dell' Arianna", veröffentlichte. Neben vielen kleineren Werken (darunter allein 7 Bücher Madrigale), Canzonetten, Motetten und Messen*), componirte er in der Zeit seiner venetianischen Wirksamkeit für die Bühne: 1617, im Auftrage des Herzogs von Parma, Ranuccio Farnese, 4 Intermezzi „gli Amori di Diana ed Endimione;" 1624 die berühmte, im Hause des Senators Gir. Mocenigo in Venedig aufgeführte Episode aus Gerusalemme liberata: la Morte di Clorinda, uccisa dalla mano di Tancredi;" 1627 wiederum für Parma 5 Intermezzi „Bradamante e Didone;" 1629 für die Stadt Rovigo, welche den Geburtstag ihres Podesta, Vito Morosini, mit besondern Festlichkeiten feiern wollte, die Cantate „il Rosajo fiorito;" 1630, anlässlich der Hochzeit des Lor. Giustiniani mit einer Tochter seines Gönners Mocenigo, Giulio Strozzis „Proserpina rapita." Der glänzende Erfolg, welchen dies letztere Werk hatte, erweckte in den Meistern Ben. Ferrari, Poet und Musiker aus Reggio d'Emilia (gen. dalla Tiorba, weil er dies Instrument trefflich spielte) und Fr. Manelli aus Tivoli die glückliche Idee, in Venedig ein öffentliches Opernhaus zu errichten, das von einer nahe liegenden Kirche den Namen San Cassiano erhielt. Die erste hier 1637 aufgeführte Oper war „Andromeda," Text von Ferrari, Musik von Manelli. Sie bildet den Ausgangspunkt der ersten Opernperiode und das Samenkorn einer überaus reichen und fruchtbaren Entwicklung. Fortan blieb, bis es im folgenden Jahrhundert die Oberherrschaft an Neapel abtreten musste, Venedig durch seine glänzenden Opernaufführungen die massgebende Kunststadt Italiens.

1638 wurde von denselben Verfassern mit gleichem Erfolge „la Maga fulminata" gegeben. Die Neuheit und das Glück der ersten Unternehmung veranlasste rasch den Bau anderer Theater, in denen man die bereits genannten Werke Cavalieres, Peris und Caccinis aufführte, und für die nun auch der alte, aber noch immer geistesfrische Monteverde zu arbeiten begann. Im Herbst 1639 componirte er für das Teatro dei S. Giovanni e Paolo, P. Vendruccinis „Adone," während des Carnevals

*) Darunter die 6stimmige „Missa in illo tempore", Papst Clemens VIII. gewidmet, und „Requiem" und „Deprofundis", 1621 bei den Leichenfeierlichkeiten Cosmus' II. von Medici in Florenz aufgeführt.

1640 unausgesetzt wiederholt. Zur Eröffnung des Teatro S. Mose arbeitete er seine „Arianna“ (Arianna modificata) um und setzte dafür neu „le Nozze di Enea con Lavinia“ und „il Ritorno d'Ulisse,“ die Texte von einem venetianischen Nobile, Giac. Badoaro; am Ende seiner glorreichen Laufbahn componirte er 1642 noch Bucciniellos „Incoronazione di Poppea.“ Monteverde, der in seinen alten Tagen noch (1633) die priesterlichen Weihen empfangen hatte, stårb 1643.

Die Zeitgenossen priesen ihn in der überschwenglichen Weise, die man bei den Italienern gewohnt ist, als die Glorie seines Jahrhunderts, den ersten Componisten der Welt, den grossen, mit abgelebten Regeln brechenden musikalischen Reformator, den genialen Erfinder bisher ungeahnter musikalischer Schönheiten und Wirkungen, den Interpreten des neuen, die Tonkunst erfüllenden Bedürfnisses. Dennoch vermochten sie kaum zu ahnen, welchen Anstoss er der Musik gegeben.

Diese Erkenntnis blieb der Nachwelt vorbehalten. Er selbst schrieb sich nur das Verdienst zu, einen lebhafteren Stil ersonnen zu haben. An der Spitze einer neuen Entwicklungsperiode stehend, die zu einer Umgestaltung der Compositionsweise drängte, folgte er dem Zuge der Zeit und leitete die veranlasste Bewegung zu bestimmten Zielen. Jeder Kunstfortschritt ist, aus der Ferne betrachtet, ein kaum erkennbarer; erst in grössern Zwischenräumen erscheint er markanter. So ausserordentlich den Mitlebenden Monteverdes harmonische Wagnisse erscheinen mussten, unser Ohr würde sie, ohne darauf aufmerksam gemacht zu werden, kaum bemerken; die Härten und Schroffheiten aber, über die man sich damals schon beklagte, erscheinen auch unserm, an den schärfsten Pfeffer längst gewöhntem Gehöre noch unerträglich und unerklärlich. Es sei hier nur auf sein berühmtes, vielbewundertes Madrigal „Amarillis“ hingewiesen.

Man muss anerkennen, dass Monteverde in seinen Opern die Instrumentalcombinationen dem Character der Personen und den dramatischen Situationen in einer Auswahl und Mannigfaltigkeit anzupassen wusste, die geeignet war, einen Hörerkreis, dem derartiges zum ersten Male geboten wurde, zu überraschen, zu erregen und zu ergreifen. Der geniale Mann trug in seiner Seele den Keim zu einer durchgreifenden Reform seiner Kunst; er erschloss dem theatralischen Genre

der Zukunft die Bahn und begründete die dramatische Wirkung, indem er die Musik aus den Fesseln des Cantus firmus löste. Er wurde dadurch, dass er die Scala neu gestaltete (indem er das zweite Tetrachord mit g anstatt mit f beginnen liess), der Vater der modernen Tonalität. Die Syncopen und die Vorhalte geschickt verwendend, gewann er neue harmonische Wirkungen; aber er scheute sich auch nicht, durch freie Eintritte dissonirender Töne dem Ohre Härten zu bieten, die bisher für unmöglich gehalten wurden. In seiner Verwendung des Dominantseptaccords nähert er sich bereits der modernen Harmonik; er denkt nicht mehr in den Kirchentönen, sondern in den Dur- und Molltonarten, die fortan in der Kunst massgebend werden. Seine Sologesänge, erfüllt von leidenschaftlichem Ausdruck, belebtem Rhythmus, überraschenden Modulationen und nie gehörten Tonverbindungen, beweisen sein Streben, die Form des Recitativs zu erweitern, dem Gesange neue Gebiete zu gewinnen. Er vermag noch keine Arien und Duette in unserm Sinne zu schreiben, aber er hat eine Ahnung von der Cantilene, die in unferner Zeit sich melodisch phrasiren und abrunden und zur Arie ausgestalten wird. Trotzdem war er kein gelehrter Musiker. Mehr seinem künstlerischen Instincte, als den seit Jahrhunderten aufgestellten und bewährten Gesetzen der musikalischen Theorie folgend, schreckte er vor keiner durch dieselben verpönten Fortschreitung zurück. Aber gerade seine harmonischen Rücksichtslosigkeiten wirkten befreiend, lösten die Hemmnisse, die der Weiterentwicklung der Musik entgegenstanden, und ebneten den Nachfolgern die Bahn. Kein Wunder, dass ihn alle Theoretiker und Anhänger der alten Schule, voran der Florentiner Gir. Mai und der Bologneser Giov. Maria Artusi, heftig bekriegten und ihm mit scharfen Critiken hart zusetzten. Aber — und das ist wiederum ein sich stets wiederholendes Vorkommnis — je mehr sie zeterten, um so höher stieg Monteverdes Ruhm, um so weiter verbreitete sich sein Ruf. Er war eine jener Erscheinungen, wie sie in Zeiten der Gährung und Entwicklung sich stets bemerkbar machen, verwegen bis zur. Tollkühnheit, verständig und nicht vom Vorurteil einer Schule befangen, trotzig, rücksichtslos und klug, originell und vom Glücke begünstigt. Papst Clemens VIII. empfing ihn, als er Rom besuchte, mit den ehrendsten Beweisen von Achtung

und Bewunderung. Die Academia Florida in Bologna, die ihm 20 Jahre hindurch feindselig gegenübergestanden, beschloss in feierlicher Sitzung (11. Juni 1620), seinen Namen in ihr Mitgliederverzeichnis einzutragen, und der Componist Padre Bianchieri beglückwünschte sie zu solch glorreicher Acquisition. Seine Bestrebungen wurden durch die gleichzeitige allgemeine Aufnahme scenischer Darstellungen ungemein begünstigt und gefördert. Die damalige Zeit war arm an geschmackvollen Novitäten, musste auf melodische Gebilde fast ganz verzichten und war nur auf die aus der Schule Fiamminga hervorgegangenen, im Zeitlaufe trocken und reizlos gewordenen Madrigale hingewiesen. Auf dem Gebiete des anmutigen mehrstimmigen Tonsatzes aber leistete Monteverde nochmals Hervorragendes, und seine Bemühungen, abgelebte Formen mit frischem Geiste zu erfüllen, wurden allerwärts freudig begrüsst.*)

Während das Landvolk sich an den rohen Darstellungen fahrender Spielleute ergötzte, der Bürgerstand in langer Zeit kein grösseres Vergnügen kannte, als den Mysterienspielen zuzusehen, hatten Hof und Adel ihre exclusiven Belustigungen, denen es vielleicht an Abwechslung, nicht aber an Pracht fehlte. Waffenspiele (Turniere und Caroussels) und Ballete waren in diesen Kreisen vorzugsweise beliebt; die Poesie und die Musik, wie die decorativen Künste fanden hier Raum zu reicher Bethätigung.

Das Ballet (Balletto, Ballo) ist wol das älteste, von Menschen ersonnene Divertissement. Es bestand zunächst aus einer Folge mimischer Scenen, denen sich Tanz und Gesang, später auch Instrumentalmusik gesellten; dann Costüme, Decorationen, Maschinen. Seine Ausbildung hielt gleichen Schritt mit der Entwicklung des Geschmacks und der Civilisation. Mit dem Worte „Ballet“ bezeichnete man in der Folge ausschliesslich die theatralischen, kunstmässigen Tänze zum Unterschiede von

*) Ein Zeitgenosse Monteverdes war der Dichter Gabr. Chiabrera aus Savona (1552—1635), der folgende Operntexte schrieb: „Amore sbandita,“ „il Ballo delle Grazie,“ „Orizia,“ „il Pianto di Orfeo,“ „la Pietà di Cosmo,“ „Polifemo geloso“ und „il Rapimento di Cefalo.“ Man kann aus diesem einen Beispiele ersehen, welchen Aufschwung das Opernwesen schon in dieser frühen Zeit in Italien nahm.

den gesellschaftlichen, nur zur Belustigung der Tänzer dienenden. Letztern gegenüber umfasst das Ballet das Gebiet des höhern, die Erregung des Schönheitsgefühls bezweckenden Tanzes; es soll leidenschaftliche Affecte durch Pantomimen und ästhetische und characteristische Bewegungen, von Musik unterstützt, darstellen. Man findet das Ballet bereits in seinen einfachsten Zügen im religiösen und kriegerischen Leben der Wilden; die Egypter suchten durch ernste Tänze den Lauf der Gestirne zu versinnlichen; die Chöre der Griechen schlossen rhythmische Recitative und tactgemässe Bewegung nicht aus. Die ältesten Comödien waren freie Ballete, deren Spuren sich noch in den Weinlese- und Erntefesten südlicher Völker finden. Die pythischen Spiele (wie der im Altertum häufig dargestellte Kampf Apolls mit der Schlange), die von Alexander dem Grossen für sich und seine Feldherrn veranstalteten Hochzeiten, die zügellosen Bacchanale der Cleopatra, waren Vorläufer der Ballete.

Ein Freigelassener und Günstling des Mäcenas in Rom, Bathyllos aus Alexandrien, wird als der Erfinder comischer Ballete genannt. Durch seine ausserordentlichen Leistungen wurde er ein Liebling des römischen Volkes. Ein Nebenbuhler erwuchs ihm in dem Cilicier Pylades, der die Affectsprache der Geberden so bezaubernd in seiner Gewalt hatte, dass die von ihm getanzten tragischen Scenen den Enthusiasmus aller Zuschauer erregten.*) Die Vorliebe für Tänze und Spiele blieb sich durch alle Jahrhunderte gleich, nur äusserte sie sich da und dort verschieden. Fähig, mit seinen freien und phantastischen Allüren sich jeder Laune zu fügen, musste es bald das Vergnügen par excellence einer galanten, glänzenden, kunstüberquellenden und verderbten Epoche werden.

Man teilte die Ballete in serieuse, comische und gemischte, in historische, fabuleuse und poetische, in phantastische, nymphale, pastorale und bacchanale. Allen lag irgend eine dramatische Idee zu Grunde. Aus dem Ballet entstand die Oper, aber in dem Masse, als sie sich vervollkommnete, büsste jenes ein. Unter Heinrich III. durch verschwenderische Pracht aus-

*) Als ihn Kaiser Augustus aus Sittlichkeitsgründen aus Rom verbannte, liess er ihm aus seinem Exil zurücksagen: „Pylades vermag nötigenfalls einen Augustus zu ersetzen, August aber nicht den Pylades".

gezeichnet, unter Ludwig XIII. noch ein abgerundetes Ganze, ward es unter Ludwig XIV., wenn auch eine besondere Handlung noch bietend, doch nur mehr Schmuck der Feste oder Anhängsel der Comödien. Vergebens suchte es jetzt seine Richtung zur Allegorie, seine Neigung, auf Leidenschaften und Galanterien des Tages anzuspielen, zu bewahren; bald bestand es nur noch aus einer merkwürdigen Folge von Scenen und Acten, die kaum durch eine gemeinsame, dem 18. Jahrhundert vertraute Idee zusammengehalten erschienen, z. B. das Weltall und die Liebe (das Resultat philosophischer und galanter, in dieser Zeit vorherrschender Ideen). Noch einige Jahre später und es sank zur Episode einer Oper, zu einem an sich erfindungsarmen Machwerk, zum Hilfsdivertissement einer rein sinnlichen Unterhaltung herab, worin die Pantomime den Gesang und den Dialog ersetzt. Dies ist das Ballet unserer Zeit, und auch die selbständigen Ballete der Gegenwart, mögen sie Musik, Decorationen, Maschinerien und Gruppen noch haben, sind nur eine ganz moderne, durch die Oper in zweite Reihe gedrängte Schöpfung. Die Mannigfaltigkeit, deren das Ballet fähig ist, ist eine merkwürdige. Welcher Unterschied zwischen dem Tanze der Wilden und einem Pas in unsern Opern, zwischen den griechischen Spielen, den mittelalterlichen Mysterien des Rameaux, den italienischen Balleten der Renaissancezeit, dem Ballet de la reine des 16., dem „Tancrède ou la Forêt enchantée" des 17., den „Indes galantes" des 18., der „Giselle," „Africaine" und „Sylvia" des 19. Jahrhunderts!

Der Hof ist ein Theater, dessen Schauspieler ihre Rollen um so besser ausfüllen, je natürlicher sie dieselben spielen. Immer auf der Scene, gewohnt, bei Processionen, Einzügen und öffentlichen Festen im Vordergrund zu stehen, beeifert, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und Bewunderung und Beifall zu erwecken, gewann das Auftreten der wichtigsten Personen, der Fürsten, bald nötige Sicherheit und Würde. Gerade sie mussten, wenn sie ihrer Umgebung oder dem Volke gegenübertraten, Anstand, Eleganz, Geist und Freiheit der Bewegungen zeigen können. Aber zeitweise zogen sie es doch vor, von ermüdenden Repräsentationen auszuruhen und im Hause ihrer Vertrauten sich zu vergnügen. Dem kriegerischen Sinne des französischen Adels entsprachen die Waffen-

spiele, die bald eine Lieblingsunterhaltung der Aristocratie wurden, und dem intriganten Hoftreiben die Maskeraden, welche sinnreiche und prächtige Verkleidungen, freie Anreden, scherzhafte oder vieldeutige Wechselreden und fröhliche Tänze gestatteten.

Eine der ältesten Kunden solcher Maskeraden berichtet von jener Mummerei, die am 29. Januar 1392 stattfand und ein so unglückseliges Ende nahm*), dass der arme König Carl VI., kaum von einem Wahnsinnsanfall geheilt, nun die Vernunft für immer verlor. Während man nach diesem betrübenden Ereignis für einige Zeit auf ähnliche Vergnügungen am französischen Hofe verzichtet zu haben scheint, wurden sie an den italienischen Höfen, in Mailand, Florenz, Ferrara und Neapel um so eifriger cultivirt, und Carl VIII. und Ludwig XII., welche auf ihren italienischen Feldzügen Gelegenheit hatten, den Geschmack und die Pracht solcher Feste an Ort und Stelle kennen zu lernen, suchten dieselben nun auch auf französischen Boden zu verpflanzen und waren bestrebt, sie noch mannigfaltiger und glänzender auszustatten. Letzteres mag möglich gewesen sein, aber die Italiener waren den Franzosen nun doch schon so weit vorausgekommen, dass es, abgesehen von ihrer natürlichen Beanlagung für alle künstlerischen Productionen, schwer hielt, sie zu überholen. Immerhin gereichte der sich nun zwischen beiden Ländern entwickelnde Wetteifer derartigen Veranstaltungen nur zum Vorteil.

Die fromme und schöne Anna von Bretagne, Ludwigs XII. zweite Gemalin, hatte grosse Vorliebe für den Tanz, der nun allmälig den Character einer gewissen Eleganz annahm. Erst unter Franz I. aber ward die im französischen Wesen liegende Grazie und chevalereske Führung ein Merkmal aller Hoflustbarkeiten. Er fügte seiner Hofcapelle auch eine instrumentale Abteilung bei.**) Von dem galanten König begünstigt,

*) Siehe Teil I. p. 83. Juvinal des Ursins erzählt in seiner Chronik diesen traurigen Vorfall etwas anders, als er in der angezogenen Stelle mitgeteilt ist. Nach diesem Schriftsteller gab die Königin Blanche, Witwe Philipps VI. und Urgrossmutter König Carls VI. in ihrem Palast im faub. S. Marcel anlässlich der Hochzeit des Chevaliers de Vermandois mit einer Hofdame der Königin Isabella, ein vom Liebling des Königs, Hugonin de Janzay, verfasstes Maskenfest, das so unseligen Verlauf hatte.

**) Mögen die Orchesterleistungen dieser Zeit, wenn man sie mit heutigem Massstab messen wollte, auch noch sehr ungenügende gewesen sein, das Vor-

gewannen die theatralischen Darstellungen an Abwechslung und Interesse, so dass die von jetzt ab gegebenen Ballete recht wol als Vorläufer der 100 Jahre später ins Leben tretenden „Académie royale de musique“ angesehen werden können. Tänze, an denen sich zwei oder drei, hinter characteristischen Masken sich bergende Personen beteiligten, denen bestimmte Rollen zugewiesen waren und die mit oder ohne Begleitung Chansons sangen, scheinen besonders beliebt gewesen zu sein. Doch mischten sich dabei die Geschlechter noch nicht. Die Männer stellten gewöhnlich scherzhafte oder lächerliche Scenen dar, die Frauen behielten sich die eleganten und anmutigen Tableaus vor. Die graziöse und geistreiche Margareta von Valois, des Königs Schwester, ward als die beste Tänzerin ihrer Zeit bewundert. Ein von ihr getanzter Pas, eine ihrer

gehen Franz I., des ersten französischen Königs, der die profane Musik nachdrücklich begünstigte, erhielt dadurch ausserordentliche Bedeutung, als nun doch Gelegenheit zu einer Rivalität zwischen Gesang und Instrumentenspiel und damit zu einer Weiterentwicklung des letztern, wie zur Vervolikommnung der theatralischen Musik gegeben war. Der König ahnte nicht, welchen Dienst er der Kunst durch Errichtung einer Kammermusik leistete. Er verfolgte nach dieser Seite hin auch gar keine höhern Absichten, wie er denn überhaupt mit dem gleichen Rechte als Vater der Künste gepriesen wird, mit dem so mancher glückliche und arglose Hörnerträger als Vater eines talentvollen Sohnes angesehen wird. Er war in die schöne Françoise de Foix, Comtesse de Châteaubriand heftig verliebt. Um diesen Gegenstand seiner Wünsche recht oft sehen und ihr nahe sein zu können, veranstaltete er musikalische Unterhaltungen, für welche notgedrungen Kammermusiker engagirt werden mussten. Die Damen des Hofes drängten sich im Wetteifer zu diesen Concerten und die Galanterien konnten sich unterm Deckmantel der Musik prächtig entwickeln. Der König leuchtete als verführerisches Beispiel allen voran. Die Frauen, ihren Einfluss fühlend, warfen sich alsbald zu Herrinnen in Fragen des guten Geschmackes auf, und wenn ihre armen Männer einen bescheidenen Einwand gegen dies lockere und wenig moralische Treiben erhoben, wurden sie kurz abgeschnauzt. Aus dieser Zeit stammt der Vers:

O dulde nicht, dass deine Frau dir je
Das Füsschen setze auf die kleine Zeh;
Am nächsten Tage setzt die freche Triene
Den Fuss dir auf den Kopf mit Siegesmiene.

Die beklagenswerte Françoise, von den andern Damen des Hofes ob der ihr zugewandten königlichen Gunst so sehr beneidet, musste dieselbe schwer büssen, denn sie ward, 16. October 1557, von ihrem eifersüchtigen Gatten, J. de Laval de Montmorency, auf ihrem bretagnischen Schlosse vergiftet. Der schuldbewusste König hatte weder so viel Ehre noch Mut, den Mörder zur Rechenschaft zu ziehen.

ernsten Pirouetten begeisterte alle Schöngeister zu enthusiastischen Sonetten, verdrehte allen Hofherren die Köpfe. Don Juan von Oesterreich, damals Vicekönig der Niederlande, reiste eigens von Brüssel incognito nach Paris, um sie tanzen zu sehen. „Welche Wunder in einem Menuett!“ rief er wiederholt, als ihn schnelle Pferde nach der Aufführung wieder der Grenze näher brachten.

Allerdings durften sich die Dichter der Ballete grosse Freiheiten gestatten, und in den Gesängen, selbst wenn sie von feinen und delicaten Federn geschrieben waren, finden sich kühne Wendungen und bedenkliche Verse genug. Gelegentlich eines von Mme. Isabelle de Rohan, Schwägerin Margaretens, erfundenen Ballets, in dem diese schöne Fürstin, reich gekleidet und gefolgt von vier weiss costümirten, mit Flügeln versehenen jungen Damen, auftrat, wagte der damalige Hofdichter Clemens Marot folgende Strophe an dieselbe zu richten:

Versuchte man zu kleiden Isabell
In schlicht Gewand, wärs Unrecht, möcht ich meinen:
Denn ihr Gesicht ist gar zu schön und hell
Und lässt als Fürstin sie mir stets erscheinen.
Ob Zofenkleid, ob Goldbrokat der feinen
Gebietrin Leib umschliesst, ob halb entblösst
Sie geht, ob ihre Glieder Linnen weich umfliesst:
Auf ihre Schönheit kann man immer bauen;
Jedoch mir scheint (wenn nichts mein Irren löst),
Viel schöner wäre sie ganz nackt zu schauen!

Diese freie Sprache, die ein liebenswürdiger Poet gegenüber einer Prinzessin von königlichem Geblüt sich erlaubte, bereitet auf die versteckten und charmanten Bemerkungen, auf die satirischen und schmeichelhaften Portraits vor, denen wir in den Hofballeten des 17. Jahrhunderts so häufig begegnen. Dieses Genre gesungener und gespielter Gesellschaftscomödien, in denen sich der Geist der Zeit in der Sujetwahl, in den den Darstellern in den Mund gelegten Reden und den zwischen ihnen ausgetauschten Complimenten offenbart, gelangte in Frankreich zu reichster Blüte, seit unter Catharina von Medici italienischer Einfluss und welsche Mode zu dominiren begannen. Sie hinderten jedoch das aristocratische Ballet nicht, immer noch seinen französischen Character zu be-

wahren. Allegorien und mythologische Verkleidungen triumphirten bei jeder Gelegenheit, in den Provinzen wie in Paris, bei den in Rouen 1550 Heinrich II. gebotenen Festen, wie bei denen, welche man bei Ankunft Catharinens in Lyon veranstaltete. Aber wenn auch bei solchen Veranlassungen Lieder und instrumentale Mitwirkung nie fehlten, Riesen und fabelhafte Gottheiten neben allegorischen Figuren aller Art regelmässig auftraten, die Schriftsteller der Pléjade*) vom Weg des Nationaldramas abwichen, um dafür dem Cultus der Alten zu huldigen, die Maskeraden erfreuten sich trotzdem unverminderter Gunst, und die Balletdichter blieben den schon zu Franz I. Zeit adoptirten Tendenzen getreu. Die Anführer der literarischen Bewegung verweigerten nie ihre Teilnahme an der

*) Um Mitte des 16. Jahrhunderts bildete sich in Frankreich eine vom prince des poëtes français, P. Ronsard (1524—85) gestiftete, den offenen Kampf mit der von Cl. Marot vergebens verteidigten zeitgenössischen poetischen Literatur aufnehmende Dichterschule, welche Joachim du Bellay, J. Ant de Baïf, Pontus de Thyard, Remy Belleau, J. Daurat und Et. Jodelle als Mitglieder zählte und in selbstgefälligem Stolze sich „la Pleïade française" nannte, obgleich sie über ledernste Nachahmung der Alten und übliche Hofschmeicheleien nur wenig hinauskam. Sie trat mit dem berühmten Manifeste: „la Deffense et Illustration de la langue françoyse" von J. du Bellay, 1549, auf den Schauplatz, angeregt durch das Beispiel der Italiener, anknüpfend an Horazens: „Ars poetica" und an Plautus, Terenz, Seneca und andere Dichter des Altertums, deren Stücke sie übersetzten, und ermuntert durch den gelehrten Schotten Buchanan, der durch Aufführung lateinischer Tragödien im Collegium von Guienne zu Bordeaux den Neuerern Bahn gebrochen hatte. Als erstes Werk der Pléjade erschien 1552 Jodelles „Cléopâtre", mit begeistertem Beifall aufgenommen. 1559 folgte „Sophonisbe", Tragödie in Versen, mit Chören vermischt, von Mellin de S. Gelais. Dieser sonst wenig glückliche Versuch hatte jedoch zur Folge, dass man fortan die Entr'-Acte durch Chorgesänge füllte; jedoch waren dieselben der Handlung fremd und durch keine gemeinsamen Ideen mit ihr verknüpft. In Jodelle's Fusstapfen traten einige Zeit später J. de la Péruse, Jac. Gévin und Jac. de la Taille. Die Bewegung gipfelte dann in R. Garnier (gest. 1590), der 1568 die erste seiner 8 Buchtragödien, „Porcie", erscheinen liess, und in dem fruchtbaren Alex. Hardy (st. 1630), dem Verfasser von mehr als 600 Stücken, der mit dem Titel: poëte royal, seit 1600 als Theaterdichter der im Hôtel d'Argent des Quartiers du Marais neuerbauten Bühne fungirte. Bis zu Garnier und seinem unmittelbaren Nachfolger A. de Montchrestien (1605, l'Ecossaise ou Marie Stuart) hielten die französischen Dichter noch an der oben bemerkten Verwendung des Chors im Trauerspiel fest. Erst in seiner Tragicomödie „Bradamante", in welcher der Chor fehlt, schlägt Garnier vor, an dessen Stelle durch Entremets die Acte auseinander zu halten.

Composition eines Hofballets, und mehr als einmal versuchten sie sich, wenn sie zu den Hofkreisen beigezogen wurden, in Improvisationen über Volksweisen oder Originalthemen, welche ihnen die Musiker aufgaben.

Die Oper lag seit Anfang des 16. Jahrhunderts sozusagen in der Luft. Man ahnte, was kommen würde, und trug sich mit unbestimmten Vorstellungen, man war aber noch weit entfernt vom Ziele. Mittlerweile entwickelten sich immer mehr Poesie und Musik, Tanz und Gesang, allmälig durch prachtvolle Decorationen und Costüme und complizirte und kunstvolle Maschinerien unterstützt. Als im Jahre 1573 die polnischen Gesandten nach Paris kamen, um dem Bruder Carls IX., dem Herzoge von Anjou (nachmals Heinrich III.), die Krone ihres Landes anzubieten, wurden sie von der Königin-Mutter sehr huldvoll und mit verschwenderischem Aufwand empfangen. Unter andern Zerstreuungen ward in einem grossen, von Fackeln erleuchteten Saale das schönste Ballet vor ihnen aufgeführt, das die Welt je gesehen. Dieses sogenannte „polnische Ballet“ begann mit einem lateinischen Dialog zwischen den allegorischen Figuren Frankreich, Friede und Wohlstand, von dem berühmten Orlandus de Lassus componirt. Nach dieser vocalen und einer sinfonischen Introduction sah man auf den Platz, allwo Carl IX. sass, einen von Silen und 4 Satyren geschobenen mächtigen, ganz versilberten Fels zukommen, in dessen wie Wolken geformten Nischen, 16 (18?) der schönsten und gewandtesten, die Provinzen Frankreichs personifizirenden Hoffräulein sassen. Als der Fels, wie zur Parade, die Runde um den Saal gemacht, hielt eine der Damen eine lateinische Anrede an den König. Nach dem Vortrage der 88 Verse stiegen die Nymphen, während 30 im Innern des Berges untergebrachte Musiker eine frische kriegerische Weise spielten, von ihren Plätzen herab, tanzten, nachdem sie sich vor den Majestäten artig verbeugt, ein seltsames Ballet mit verschiedenen Touren und präsentirten hierauf dem Monarchen einen goldenen Schild mit eingravirten Devisen. Zuletzt erhob sich die Nymphe von Anjou und beendete, ein lateinisches Gedicht von 21 Versen sprechend, das Divertissement.

Allen den bisherigen Hofballeten fehlte es jedoch noch an richtiger Anordnung, logischer Entwicklung und geschmackvoller Ausführung.

Eines Tages (um 1566) schickte der Marschall von Brissac, Gouverneur von Piemont, der Königin eine italienische Geigerbande, an deren Spitze ein vortrefflicher Violinspieler, ein gewisser Baltagerini (Baltazarini) stand.*) Geschickt, anstellig, gewandt und witzig, gewann er bald der Fürstin Gunst, die ihn zu ihrem Kammerdiener ernannte und mit der Anordnung aller Feste, Concerte, Bälle und theatralischen Aufführungen betraute, die an ihrem Hofe stattfanden.

Er nannte sich in der Folge, damit auf seinen fröhlichen Humor anspielend und auf seine Stellung als maître des plaisirs, d. h. Arrangeur all der zahlreichen und galanten, am Hofe der Valois veranstalteten Feste, Ballete, Bälle, Gastmähler und Maskeraden, Mr. de Beau-Joyeux (Beaujoyeulx). Von dem Augenblicke an, da er die Leitung der Schauspiele in die Hand nahm, gewannen dieselben ein ganz anderes Ansehen. Sein Hauptwerk ist das unter der Bezeichnung „Ballet comique de la reine" bekannt gewordene Ballet, das König Heinrich III., 1581, gelegentlich der Vermälung seines Mignons (der, wie alle Günstlinge dieses Königs, ein unnatürliches Ende fand, 1587), des Anne, Duc de Joyeuse mit Marguerite de Lorraine, aufführen liess.**) Baltagerini, der die Bezeichnung „Ballet comique" wählte, um damit anzudeuten, dass sein Stück zugleich Schauspiel (weil Scenen und Tableaus sich aneinander reihen) und Ballet (weil die Hauptepisoden seiner dramatischen Fabel Tänze und Maskeraden veranlassten), war nicht der Dichter und Componist desselben, er hatte vielleicht nur den detaillirten Plan entworfen,

*) Baltagerini mit seiner Truppe italienischer Musiker that Wunder. Sie spielten Violinen (Violen?), die mit 5 Saiten bezogen waren (a, d, g, c, f). Da die fünfte Saite, die Chanterelle, f stimmte, konnte mit dem 4. Finger c gegriffen werden, was die französischen Musiker, die nur schwer und spät erst die Geheimnisse der Applicatur sich aneigneten, bisher nicht zu erreichen vermochten. Insbesondere durch die hohen Töne, die sie anzuwenden wussten, überraschten die Italiener die Zuhörer.

**) Der ursprüngliche Titel: „le Ballet de Circé et de ses nymphes", wurde umgewandelt in: „Ballet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse et Mademoiselle de Vaudemont, sa soeur (will sagen: soeur de la reine, denn Heinrich war der Gatte ihrer Schwester Aloisia) par Baltasar de Beaujoyeulx, valet de chambre du Roy et de la reine sa mère à Paris, par Adrien Le Roy, Robert Ballard et Mamert, Imprimeurs du Roy, 1582." (Neudruck: Chefs d'Oeuvres class. de l'Opera franç. 3. Serie).

den dann die Königin genehmigte. Als Verfasser des Textes wird de la Chesnay, Almosenier der Königin genannt, doch erheben auch P. Ronsard und Th. Agrippa d'Aubigné, welcher für Catharina schon eine Tragödie „Circé"*) verfasst hatte, mit Chören, Tänzen und Sinfonien durchwebt, deren Ausführung nur durch eine zu kostspielige und schwierige Inscenirung verhindert wurde, Anspruch auf die Mitarbeiterschaft.**) Ebenso soll Heinrich III. höchstselbst einen Teil der Recitative und Arien in sangbare Verse gebracht haben. Die Composition war dem sieur Lamb. de Beaulieu, Lieblingssänger der Königin und den Kammermusikern Salmon und Maltre übertragen; sie überboten sich in ihrem Eifer, die Ritornelle und zahlreichen Gesangsnummern zu beenden. Die herrlichen Decorationen und die Zeichnungen für die Costüme lieferte Jac. Patin, Maler des Königs.

Dem in seiner Art einzigen und, wenn man die obwaltenden Verhältnisse und die Zeit, in der es entstand, in Betracht zieht, vollkommenen Schauspiel, einem Typus seiner Gattung, wohnte der ganze Hof bei. Es machte ungeheures Aufsehen und wird von den Franzosen mit Recht als der Ausgangspunkt ihrer grossen Oper bezeichnet. Seine Inscenirung soll

*) Circe, eine mächtige Zauberin, bewohnte auf einer an der Westküste Italiens gelegenen Insel, einen von ihr aus glänzenden Steinen erbauten prächtigen Palast, den gebändigte Löwen und Wölfe, ihre einstigen, von ihr verhexten Liebhaber, beständig umschweiften. Sie beschäftigte sich mit Weben und ergötzte sich mit Gesang. Als Ulysses auf seiner Irrfahrt an ihrer Insel landete, schickte er den Eurylochus mit einem Teile der Mannschaft aus, dieselbe zu erkunden. Circe bewirtete die Fremden mit Speise und Wein, berührte sie aber dann mit ihrem Zauberstabe und verwandelte sie in Schweine. Nur der Führer, der sich der Speisen enthalten, entging gleichem Schicksal und konnte seinem Herrn von dem Vorfall Mitteilung machen. Dieser stieg nun, seine Gefährten zu befreien, gerüstet ans Land. Mercur, der ihm begegnete, gab ihm die Pflanze Moly, die ihn selbst vor dem Zauber beschützen, die Seinen erlösen sollte. Im Begriffe, Circe zu töten, schwur ihm diese mit den heiligsten Eiden, dass sie ihm kein Leid zufügen, seine Gefährten wieder ziehen lassen wolle. Durch ihre Schönheit und Anmut gefesselt, weilte er ein ganzes Jahr bei ihr und zeugte mit ihr 2 Söhne, den Adrius und Latinus. Vor seiner Abreise gab sie ihm noch den guten Rat, dass er, um glücklich nach Hause zu kommen, in die Unterwelt gehen und Tiresias Rat erbitten müsse.

**) Möglich, dass sich der Italiener des, von dem kräftigen Autor der „Tragiques" verfassten Sujets bemächtigt und es auf seine Weise zugerichtet hatte. Da Aubignés „Circé" verloren ging, lässt sich diese vielfach debattirte Frage nicht entscheiden.

die ungeheure Summe von 3,600 000 frs. gekostet haben. Der sehr splendide König hat diese verschwenderische Ausgabe nie verwinden können und sie war nächste Ursache, dass nun für lange Zeit von solchen luxuriösen Vergnügungen am französichen Hofe abgesehen wurde.

Über die in Rede stehenden Hochzeitsfeierlichkeiten berichtet das Journal de l'Estoile folgendes: Dienstag, 10. Oct. gab Cardinal von Bourbon ein Fest im Hotel seiner Abtei von S. Germain des Prés und liess mit grossen Kosten am Seineufer in Form eines Triumphwagens eine Kahnfähre herrichten, in der der König, die Prinzen und die Neuvermälten vom Louvre nach den Prés-aux-Clercs fahren sollten. Dieser schöne Wagen sollte von andern Schiffen gezogen werden, die, 24 an der Zahl, wie Seepferde, Tritonen, Delphine, Wallfische und andere Seeungeheuer geformt und in deren Innern Trompeter, Zinkenisten, Hornisten, Geiger, Hautboisten und andere ausgezeichnete Musiker, sowie Feuerwerker verborgen waren, berufen, dem König und seinem Hofe, sowie den 50000 an den Ufern sich drängenden Zuschauern mancherlei Zeitvertreib zu bereiten. Aber leider waren die Maschinerien nicht gut construirt, denn die Schiffe konnten durch sie nicht in Bewegung gesetzt, und der König, der von 4—7 Uhr vergebens gewartet hatte, konnte also auch nicht abgeholt werden. Missmutig bestieg er endlich mit seinem Gefolge eine Kutsche und fuhr zu dem Feste, das dadurch eine prachtvolle Überraschung bot, dass der Cardinal einen mit künstlichen Blumen und Früchten geschmückten Garten hatte herstellen lassen, durch welchen man sich in den Sommer zurückversetzt wähnen konnte.

Sonntag, 15. October, gab die Königin im Louvre ihr Fest und von abends 10 Uhr ab, ward das Ballet „Circé et ses nymphes“ aufgeführt, das erst um 3½ Uhr nach Mitternacht endete. Der Triumph Jupiters und Minervens war das Sujet desselben, man gab ihm aber den Titel „Ballet comique de la Reine“.

Die Partitur dieses Werkes, ausgestattet mit zahlreichen Kupfern, welche die mitwirkenden Herren und Damen in ihren Costümen und die emblematischen Medaillons darstellen, erschien im folgenden Jahre im Druck. Besonders interessant ist aber eine Abbildung des Caryatidensaales, in welchem die

Aufführung stattfand. Um denselben ziehen sich übereinander zwei Galerien her; die Decke ist reich mit Wappen und mit Schnitzwerk verziert. König Heinrich III. sitzt, dem Beschauer den Rücken kehrend, im Vordergrund auf einem Schemel ohne Lehne, die Krone auf dem Haupte, um den Hals eine grosse Krause, eingehüllt in einen dicken Mantel, von dessen Kragen eine stattliche Capuze herabfällt. Er sieht ungemein possirlich aus. Rechts von ihm sitzt eine Dame, links ein Mann, vielleicht das Brautpaar, vielleicht die Königin und sein Bruder Alençon. Ihnen schliessen sich auf beiden Seiten je zwei Hellebardiere an, nach welchen einige Hofherren folgen. Weiterhin sitzen mehrere Paare, die sich sehr ungenirt liebkosen. Unmittelbar hinter dem Könige ist der weibliche Hofstaat placirt. Rechts auf der Scene befindet sich der Hain Pans, gegenüber der Wald der Dryaden, weiter rückwärts in der Mitte der Wunderbrunnen, im Hintergrunde der Garten (das Schloss) der Circe.

Das Ballet musste eine Ouverture, d. h. irgend eine Instrumentaleinleitung gehabt haben, die leider verloren ging; man liest im Buche nur, dass, als Stille geboten worden war, man alsbald hinter dem Schlosse Hoboen, Hörner, Saquebottes (Trombonen) und andere zarte (?) Instrumente gehört habe. Dann trat ein vor dem Zorn der Zauberin Circe fliehender Edelmann (sieur de la Roche) auf, sich um Hilfe und Schutz an den König wendend:

Willst du nicht, hoher Herr, so viele Götter schützen?
Du wirst es, Heinrich, thun, ein Held trotz dem Alciden,
Und tapfrer noch als er, der brach Chimärens Wüten;
Und, wenn du Mensch und Gott entziehst zu ihrem Heil
Dem Feennetz, wird dir Unsterblichkeit zu teil:
Die Nachwelt wird dir einst den Ruhmestempel gründen
Und mit des Lorbeers Grün die Schläfe dir umwinden.

Darauf tritt Circe aus ihrem Garten, sich Vorwürfe machend, dass sie einem Undankbaren seine menschliche Gestalt zurückgegeben und einen Treulosen, den sie noch liebt, nicht mehr sehen werde. Es erscheinen nun 3 Sirenen und 1 Triton (3 Soprane und Alt), welche einen von Instrumenten begleiteten Gesang, einen wirklich anerkennungswerten Tonsatz, vortragen, den ein fünfstimmiger Chor, der im Hinter-

grunde hinter einem vergoldeten Gitter placirt ist, beantwortet:

Auf, Achelaos Töchter ihr,
Dem Tritonsruf seid sangverbündet.
In seinen Hornton stimmet hier
Und eines Königs Ruhm, der ewig sei, verkündet!

Nun wurde die von Seepferden gezogene grosse Fontaine gegen den Vordergrund geschoben. Um das Becken hatten sich 12 Najaden gruppirt (darunter die Königin, die Prinzessin von Lothringen, die Herzoginnen von Guise, Nevers, Aumale, Joyeuse u. s. w.), alle vom Kopf bis zu den Füssen mit Gold und Edelsteinen bedeckt. Diese wandelnde Fontaine mit ihren natürlichen Wasserstrahlen, in deren Bassin sich Delphine und Nereiden bargen, welche Lyra, Laute, Harfe, Flöte und andere dem Gesange sich anschmiegende Instrumente spielten, war von 8 Tritonen (königlichen Kammersängern) umgeben, welche zur Begleitung dieser Instrumente einen fünfstimmigen Chor sangen. Daneben bewegten sich 12 fackeltragende Pagen in anmutigen Kreisen um die Gruppe. Nun stimmten die am Fusse der Fontaine sitzenden Glaucus und Téthys einen Dialog an, dem abwechselnd der Chor der Tritonen antwortete. Die Fontaine wandte sich nun wieder gegen den Hintergrund und verschwand hinterm Garten der Circe.

Jetzt erschienen 12, in weissen goldgestickten Atlas gekleidete Geiger, die das Entrée des Ballets zu spielen begannen. Die 12 Pagen kehrten zurück, gefolgt von den 12 Najaden, die unterdess Zeit gehabt, aus dem Brunnen zu steigen. Der Tanz begann. Beim Ertönen eines Glockenzeichens verliess Circe wütend ihren Garten und berührte mit ihrem Zauberstabe jede der am Spiele beteiligten Personen, die plötzlich erstarrten und unbeweglich wie Statuen wurden; stolz auf ihren Sieg kehrte sie in ihren Hain zurück.

Nach einem starken Donnerschlag schwebt nun von der Saalwölbung Mercur in einer Wolke hernieder. Ohne die Erde zu berühren, singt er ein sechsstrophiges Lied und besprengt dann die leblose Gruppe mit Moly. Alsbald erfüllt alle neues Leben. Das Ballet wird nun um so fröhlicher und schöner wieder aufgenommen; aber Circe kommt nochmals und übt den früheren Zauber. Dann declamirt sie eine grosse Tartine (Schmarren) von 3 Quartseiten, worauf sie ihre goldene Gerte

auch gegen den noch immer in der Wolke schwebenden Mercur erhebt, dem nun sein Stab entfällt und der wie leblos zur Erde sinkt. Sie nimmt ihn bei der Hand und führt ihn in ihren jetzt glänzend illuminirten, von wilden Tieren aller Art bevölkerten Garten, gefolgt von den übrigen Verzauberten, die ihr paarweise, wie Marionetten, nachgehen. Dies Tableau, ganz im Zeitgeschmacke, an Reichtum der Inscenirung alles übertreffend, was man je auf den Volkstheatern gesehen, beendete den ersten Act.

Der zweite wurde durch einen von Flöten accompagnirten fünfstimmigen Gesang der Satyren eröffnet, dem wieder ein fünfstimmiger Echogesang, wie am Beginn des ersten Actes antwortete.*)

Plötzlich sehen sie einen Wald auf sich zukommen, mit einem Felsen in der Mitte, die Eichbäume mit goldenen Früchten geschmückt; 4 Dryaden bewohnen ihn. Die Satyren singen einen neuen Chor. Vor dem König angekommen, hält eine der Dryaden (Mlle. de Vitry) eine 2 Seiten lange Anrede an ihn, welche die Nymphe Opis erwidert. Dann macht der Wald eine halbe Wendung und bewegt sich vor die Grotte (oder Laube) Pans. Dieser, um seine Freude über den Anblick der Dryaden auszudrücken, bläst auf seinem Flageolet eine Arie. Opis beklagt sich bei ihm über die böse Zauberin, die nicht nur ihre Gefährtinnen, sondern auch Mercur gefangen halte. Pan verspricht ihr Schutz und gelobt, sie zu rächen. Darauf verschwindet der Wald im Hintergrunde.

Nun halten die vier das Haus Valois symbolisirenden Tugenden (Klugheit, Mässigung, Tapferkeit und Gerechtigkeit) ihren Einzug. Zwei derselben spielen die Laute, die andern singen ein kleines Duo. Das Echo hinter dem goldenen Gitter antwortet mit einem sanften Instrumentalquintett. Nachdem die Tugenden den allerhöchsten Herrschaften ihre Reverenz gemacht und sie mit den handgreiflichsten Schmeicheleien, von denen das ganze Stück überhaupt strotzt, überschüttet haben, naht auf einem von einer Riesenschlange gezogenen Wagen Minerva; dazu singt ein sechsstimmiger, von sehr zarten Instrumenten begleiteter Chor. Minerva, in der Hand das Medusenhaupt

*) Hier stimmt das Textbuch nicht mit der Musik, welches sagt, dass der Chor von 8 Satyren gesungen und von 7 Flöten begleitet und dass das Echo nur von sieur de S. Laurens, königl. Kammersänger, ausgeführt worden sei.

haltend, beginnt wiederum in einer langen Anrede den armen König zu haranguiren:

Aus Jovis Haupt entsprang bewaffnet ich in Eile,
Als es getroffen schwer ein Schlag mit einem Beile:
Aus seinem hohen Hirn mich dieser Gott gebar,
Und trug auf seinem Arm mich auf zu jener Schar,
Die thronet im Olymp; so trat ich ein ins Leben,
Und zum Begleiter ward mir dann Mercur gegeben.
u. s. w.

Sie ruft endlich Jupiter herbei und dieser, der ihre kindlichen Gesinnungen zu würdigen weiss, lässt sich nicht lange bitten. Pünktlichkeit ist die Höflichkeit der Könige (und wahrscheinlich auch die der Götter). Donnerschläge künden sein Nahen. Während er sich in seiner Wolke zur Erde senkt, führen 40 Musiker (Sänger und Instrumentisten) im goldnen Gewölbe einen neuen sechsstimmigen Chor aus. Wieder emporschwebend singt der Gott die Arie: „En ta faveur je viens ici des cieux", worauf er zu Minerva herabsteigt und mit ihr zum Haine Pans, der ihn mit einer neuen Flageoletweise ehrfurchtsvoll begrüsst, geht. („Pan spielte auf einem Flageol mit 7 Pfeifen und liess sich durch eine orgue sourde begleiten").

Minerva macht Pan Vorwürfe, dass er geduldet habe, dass Circe die Najaden und Mercur bezaubert habe. Er antwortet ihr: die Macht, Circe zu besiegen, läge in ihren Händen. Mit 8 mit Knoten und Dornenstecken bewaffneten Satyren tritt er nun aus seinem Bosquet und wendet sich zum Garten der Zauberin. Jupiter mag sich unterdess im Vordergrund der Bühne amüsiren. Circe, erkennend, was ihr droht, läutet die Glocke des von ihr bewohnten Turmes. Der Glockenton veranlasst ein schreckliches Gebrülle aller von ihr in wütende Bestien verwandelten Menschen. Dann hält sie eine lange Rede an ihre Bedränger, in der sie Minerva vorwirft, dass sie sich hinter ihrem Schilde verstecke, worauf diese antwortet:

Nein, nein, ich fürchte nichts; mein Leib ist wolgeschützt
Auch ohne Schild, an dem das Haupt Medusens sitzt,
Das jeden Feind erstarren macht zu einem Felsen:
Das wünscht' ich nicht, da dies würd' einen Vorwurf wälzen
Auf mich; denn überall ist dessen Nam' entehrt,
Der sich im Kampfe zeigt zur Ungebühr bewehrt.

Auch über Jupiter spottet Circe und sagt ihm am Schlusse ihrer Rede:

Und sollt jemand so schnell frohlocken über mich,
So sei es Frankreichs Herr! Auch dich wirds nicht gereuen,
Wie ich, den Himmel ihm, den du bewohnst, zu weihen.

Minerva und ihre Helden stürmen nun den Garten, Jupiter schleudert seine Blitze nach der frechen Zauberin. Minerva entreisst der zu Boden Gesunkenen den goldenen Zauberstab und lässt dann die Machtlose die Runde durch den Saal machen, gefolgt von den 4 Tugenden, von Jupiter und Minerva, Pan, den Satyren und Dryaden. Dann übergiebt sie dem König den Stab und schenkt ihm Circe obendrein; Jupiter benützt die günstige Gelegenheit, demselben Mercur vorzustellen. Hierauf wendet sich der Zug zum Garten zurück, wo mittlerweile die entzauberten Najaden wieder beweglich wurden. Sich zu 2 und 2 an den Händen haltend, verlassen sie denselben. Die Violinen wechselten nun den Ton und begannen das Entrée zu dem grossen Schlussballet, das aus 15 Pas bestand und so angeordnet war, dass am Ende einer jeden der 40 Passagen oder geometrischen Figuren, alle Tänzer das Gesicht dem Könige zukehrten.*)

Am Schlusse des Stückes wurden an alle Mitwirkenden goldene mit Devisen versehene Medaillen verteilt.**)

*) Die Mitwirkenden waren folgende:

Circé	Mlle. de Sainte-Mesme.
Le Gentilhomme, echappé à Circé	M. de la Roche.
Glaucus	M. de Beaulieu.
Thétis	Mlle. de Beaulieu.
Mercure	M. Du Pont.
Huit Satyrs conduits par	M. De Saint-Laurens.
Quatre Nymphes	Mlle. De Vitry. Mlle. De Surgeres. Mlle. De Lavernay. Mlle. D'Estavay.
Pan	M. de Jutigny.
Minerve	Mlle. de Chaumont.
Jupiter	Le sieur Savornin (Chanoine de la S. Chapelle).

Alle Figuranten und Tänzer waren Personen des Hofes.

**) Im weitern Verlaufe dieses denkwürdigen Hochzeitsfestes sah man

Beaujoyeux wurde nach dieser vortrefflich gelungenen Aufführung vom ganzen Hof beglückwünscht; man bewunderte sein Genie und die Dichter beeiferten sich, seinen Ruhm zu singen:

Beaujoyeaux, erster, der aus Hellas Schoss entführte
Zu uns den Bühnentanz, ihn, aller Künste Zierde,
Den Tanz, der üppig schwelgt, doch nie das Mass verlässt,
Du, dessen hoher Geist sich selber überbietet,
Der, selber ein Genie, des Wissens Krone hütet:
Nicht leicht erwirbt man Ruhm, — der deine stehet fest!

Man kann nicht anders, als zugeben, dass das „Ballet comique" für diese Zeit eine ganz hervorragende und bewundernswürdige Leistung war, der man recht wol die Bezeichnung „Oper" hätte geben können. Vorliegenden Falles überflügelten die Franzosen ganz entschieden die glücklicher beanlagten Italiener. Allerdings war der Erfinder und Leiter des Festes auch ein Italiener. Im äussern hat das Ballet vieles mit den gleichzeitig in Florenz und anderwärts aufgeführten Intermezzis gemein, deren Gesangstücke nur aus mehrstimmigen Madrigalen bestanden. Die Kunst der Madrigalencomposition, das ist des mehrstimmigen Tonsatzes, war von den welschen Meistern in der letzten Zeit ausserordentlich cultivirt worden. Aber immer noch vermisste man in den Tonsätzen dieser Gattung ein wichtigstes Element: die Melodie. Die Künste der Stimmführung, der reflectirenden Musikwissenschaft, der unfruchtbaren Combinationen, deren man endlich müde wurde, behaupteten noch immer die erste Stelle. Man

ausser verschiedenen Feuerwerken, die mit furchtbarem Krachen barsten und ihre Flammengarben zum Himmel emporwarfen (ohne aber dass jemand dadurch verletzt worden wäre), Montag, 16. October, abends 8 Uhr, bei Fackelbeleuchtung, in der schönen und grossen im Louvregarten errichteten Rennbahn, einen Kampf zwischen 28 Rittern, die, je 14, in weisse und gelbe Costüme gekleidet waren. Folgenden Tages ward da ein Gefecht mit Picken, Stossdegen und stumpfen Lanzen veranstaltet. Donnerstag, 19. October, folgte das Ballet der Pferde, bei welchem spanische Rennpferde und andere nach dem Tacte der Trompeten und Zinken im Kampf vor- und rückwärts gingen. 5 Monate hindurch waren sie darauf dressirt worden. Aber die vorzüglichsten aller dem Hofe gebotenen Unterhaltungen waren doch die am Dienstag gegebenen, von J. A. de Baïf arrangirten Vocal- und Instrumentalconcerte, welche das Harmoniereichste und Feinste darboten, was man je gehört.

legte den Stimmen wol Worte unter, dachte aber nicht daran, deren Sinn auszudrücken. So erhielt man wol bemerkenswerte musikalische Satzgefüge, harmonische Concerte und vollklingende Chorstücke, aber keine Gesänge dramatischen Inhalts. Bei dem regen Verkehr, der in dieser Zeit zwischen Italien und Frankreich stattfand, war es den französischen Componisten leicht, sich die Errungenschaften ihrer italienischen Collegen anzueignen, ja sie zuletzt zu überflügeln und ihnen gerade im wichtigsten Teile, einer von Palestrina bereits geahnten Beseelung und in der dramatischen Belebung, zuvorzukommen, das lyrische Drama mit den Formen zu bekleiden, die es, um Leidenschaften und heftige Regungen der Seele ausdrücken zu können, endlich annehmen musste. Wie weit man in Frankreich um diese Zeit den Italienern schon voraus war, beweisen nicht nur die abwechselnd vier-, fünf- und sechsstimmigen Chorsätze des Ballets, die durchaus regelmässig angelegt und correct durchgeführt sind und eine sichere und gewandte Hand bekunden, sondern die schon 50 Jahre früher von dem genialen Cl. Jannequin 1533—59 herausgegebenen vier- und fünfstimmigen Gesänge, glückliche Versuche auf dem Gebiete der dramatischen, beschreibenden und nachahmenden Musik.*)

*) Clément Jannequin (1529—74) d. i. Clément, le petit Jean, war Capellmeister in Lyon und trat später zum reformirten Bekenntnis über. Eine complete Folge seiner Werke (darunter allein XVII livres des chansons) lässt sich nicht mehr genau feststellen; viele derselben sind verloren gegangen. Die ersten uns bekannten erschienen bei P. Attaignant in Paris: „Sacrae cantiones seu motectae 4 v." und „Chansons" (darunter „las povre coeur"), beide 1533. Die Bemerkung auf dem Titel: „nouvellement et correctement imprimées" lässt schliessen, dass letzteres Werk schon früher gedruckt war. 1537 wurden in gleichem Verlage seine „Chansons de la guerre et de la chasse" edirt (darin: „le chant des oyseaux", „le chant du rossignol", „le chant d'alouette", „la guerre"). Seine 4 st. „Venticinque canzoni francesi", libro primo, erschienen 1538 bei A. Gardano in Venedig. Nun folgten: „Huitiesme livre, contenant XIX. Chansons nouvelles", 1540 Par. bei Attaignant. „Le dixiesme livre, contenant la Bataille", 4 st. „(Ph. Verdelot setzte dazu eine beliebig zu gebrauchende fünfte Stimme), 1545 bei T. Susato in Antwerpen. „Le cinquiesme livre du receuil des chansons", 1551 bei N. de Chemin in Paris, scheint ein Nachdruck der 1537 herausgekommenen Sammlung zu sein. Das originellste und berühmteste Werk Jannequins waren seine 1544 in Lyon bei Jac. Moderne verlegten 4 und 5 stimmigen: „Inventions musicales", 4 Bücher; 1559 in verbesserter Ausgabe und u. d. T. „Verger de musique contenant partie

Aus den Compositionen dieses Tonsetzers, die, voll Bewegung und Leben, pittoreske und merkwürdige Gemälde bilden, ersehen wir, dass er bereits das Gefühl der comischen Musik zu einer Zeit hatte, wo man davon überhaupt noch keine Ahnung besass. Erst ein halbes Jahrhundert später wagte sich ein Italiener, Givo dalla Croce, gen. Chiozzetto (weil aus Chioggia bei Venedig (1560—1609), ein Schüler des berühmten Zarlino und in seinen letzten Lebensjahren Capellmeister bei S. Marco, auf das gleiche Terrain. Durch die von Jannequin in Musik gesetzten „Proverbes de Salomon" und „82 Psaumes de David" nach Cl. Marots Dichtungen (1558 und 59 erschienen), wurde er auch der Vorläufer G. Animuccias, päpstlichen Capellmeisters in Rom, der seine zu den Oratorienaufführungen Ph. Neris componirten „Laudes" (2 Bücher, 1565 und 1570) erst einige Jahre später publicirte. Übrigens waren alle die berühmten Tonsetzer dieser Zeit, Jannequin, Animuccia, Nanini und Palestrina, Schüler eines Mannes und zwar eines Franzosen: des Hugenotten Claude-Goudimel aus Vaison bei Avignon.*)

In den Chorliedern des Ballets der Königin wird der Septaccord bald richtig, bald mit freiem Eintritt der Dissonanz und unregelmässiger Auflösung derselben, vielfach angewendet; Modulationen werden, wenn auch noch linkisch, versucht; gut erfundene Contraste und harmonische, an die moderne Musik erinnernde Cadenzen überraschten die Hörer. Eine oft wogende Tonfülle, aber auch Mangel an Empfindung haben diese Gesänge mit fast allen gleichzeitigen ähnlichen Hervorbringungen gemeinsam. Trotzdem dürften sie jedes Publicum unserer Tage noch zu befriedigen vermögen, selbst den Ansprüchen gegenüber, die heute das Ohr an einen Vocalsatz macht; und nun bedenke man, dass das, was uns hart erscheint, damals, wo man durch besseres nicht verwöhnt war, nicht nur genügen, sondern sogar ent-

---

des plus excellens labeurs de maître Cl. J.," bei Ad. Le Roy u. R. Ballard in Paris wiederholt. Diese Sammlung enthält ausser schon oben angeführten Gesängen: „le caquet des femmes", „la chasse au cerf", „la bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignan", „la prinse de Boulongne" und „la réduction de Boulongne", „le siége de Metz", „la jalousie", „la guerre de Renty", „deux chasses de lièvre" und noch 2 andere „bataillen." Siehe T. I. p. 121.

*) Siehe T. I. p. 139 und 163.

zücken konnte. Was nun aber die Musik dieses Ballets so hochinteressant machte, sind nicht sowol die Chöre, die man anderswo auch in ähnlicher Weise anwandte, sondern die Sologesänge und die Instrumentation. Man rühmt die florentinischen Meister als Erfinder des Einzelgesanges, bezeichnet Caccini und Peri als Erfinder der Oper und Monteverde als den ersten, der die Orchestermittel sinnreich und characteristisch gebraucht hat. Das „Ballet de la reine“ beweist, dass man 20 Jahre vor der „Euridice“ und 30 Jahre vor der „Arianna“ in Frankreich mit grossem Geschick nicht nur den Sologesang mit characteristischer Orchesterbegleitung zu verwenden wusste, sondern auch künstlerische Effecte, soweit sie durch damalige Instrumentalcombinationen erreichbar waren, auszunützen verstand. In Italien befand sich zu dieser Zeit die Instrumentalmusik noch auf der tiefsten Stufe. Die Chorstimmen allein genügten für alle Bedürfnisse, höchstens verdoppelte man sie durch Instrumente und nur an solchen Orten, wo man begonnen hatte, den Chorcapellen auch Instrumente hinzuzufügen. Leider trat nach dem „Ballet comique“ in Frankreich ein völliger Stillstand ein. Die 100 Jahre später von Cambert gemachten Versuche unterscheiden sich wenig von dem Baltagerinis, d. h. sie liessen kaum einen Fortschritt bemerken. Die Arien des Ballets, wenn sie auch nach unserem Geschmacke der melodischen Frische entbehren, sind doch sehr sangbar und den Stimmen (Bass und Sopran) vortrefflich angepasst, ja man kann ihnen sogar eine gewisse Originalität nicht absprechen. Ganz überraschend in seiner Art ist ein kleines, von zwei Lauten accompagnirtes Duo (Sopran und Alt). Also auch in dieser Form gehen Beaulieu und seine Genossen den berühmten venetianischen Capellmeistern voraus. Das Orchester war sehr zahlreich und mannigfaltig besetzt und ermöglichte die reichste Klangverschiedenheit. Es bestand aus Flöten, Oboen, Krummhörnern (gebogenen Holz-Instrumenten von hartem Ton), Trompeten, Hörnern, Trombonen, einer Harfe, drei Lauten, einer Trommel, einer Orgel und einer Pansflöte, dazu traten noch die Saiteninstrumente (3 Violinen, Alto und Bass). Diese Tonwerkzeuge wurden nicht willkürlich angewendet, wie noch in den gleichzeitigen italienischen Spielen, sondern nach wolüberdachtem Plane und zur Hervorbringung mit Bewusstsein erstrebter Effecte

benutzt. Das „Ballet de la reine“ blieb nur ein kunstgeschichtliches Ereignis. Während man in Italien, indem man langsam und sicher fortschritt, Typen schuf, welche in ganz Europa Geltung gewannen, blieb man in Frankreich, für welches Land allerdings jetzt die traurigste Kunstperiode beginnt, auf derselben Stufe stehen.*)

*) Frankreich war unter Catharina von Medici das classische Land der Liebesintriguen und galanten Feste. Seit Franz I. Zeit schieden sich auch die für das Volk und für den Hof bestimmten Schauspiele streng ab. Nur in ganz aussergewöhnlichen Fällen wohnte der Adel noch einer Aufführung im Hôtel de Boulogne bei. Das Volk blieb von den Hoffesten fortan ganz ausgeschlossen, die Feudalherren beschränkten sich bei festlichen Gelegenheiten auf das Innere ihrer Schlösser. Die hier gesehenen Entremets bestanden in meist kurzen Scenen, einer Art ritterlicher Turniere, bei denen im Festraum sinnreiche, mechanische Vorrichtungen figurirten, Personengruppen, Trophäen, feuerspeiende Ungeheuer u. a. den nebensächlichen Schmuck bildeten. Überall an den mit kostbaren Tapisserien bekleideten Wänden waren reiche Schautische aufgestellt. Die Costüme waren glänzend, der Dienst wurde mitunter zu Pferde verrichtet; schmetternde Fanfaren einer rauschenden Musik griffen an geeigneter Stelle ein. Schon Franz I. hatte die Gewohnheit, prächtige Cavalcaden zu veranstalten. Begab er sich von einem seiner Schlösser zum andern, dann folgten ihm oft tausende von Damen und Herren, alle herrlich gekleidet und trefflich beritten. Als 1534 ein Madonnenbild in der rue de roi de Sicile insultirt und profanirt worden war, begab er sich im feierlichen Aufzuge dahin, um es zu versöhnen und ihm seine Huldigung darzubringen. Dieser glänzende und leichtfertige König war bekanntlich sehr bigott. Die betreffende Strasse war eng, trotzdem defilirte er in grossem Costüm, die Königin Eleonore auf weissem, mit von Goldfaden durchwebtem Tuche bedeckten Zelter, die Töchter des Königs, Prinzen, Prinzessinnen, Herren und Damen, alle zu Pferde, vor dem Heiligenbild. Beim Einzuge Catharinens von Medici ritten ihre Ehrendamen auf weissen, mit Decken aus gekräuseltem Gold- und Silberstoff geschmückten Pferden; ihre Hofdamen sassen in reichen, mit Gold und Edelsteinen gestickten Kleidern in offenen, oben gedeckten Wagen. Auch Heinrich II. liebte solche Entfaltung fürstlicher Pracht. Wenn die Valois nicht mit Bällen und Balleten beschäftigt waren, promenirten sie, von ihrem Hofstaate begleitet oder sie veranstalteten Turniere. Heinrich II. gab 1558 ein solches à la Turc in der rue St. Antoine, nachts, beim Scheine von 48 Fackeln aus weissem Wachs. Die Prinzen, die grossen Herrn und der König, in türkische Gewänder von weisser Seide gekleidet, entsprechende Helme auf den Häuptern und mit Pfeilen und Schilden bewaffnet, kamen aus dem Palais de Tournelles und lieferten den Mohren, welche auf dem Platze standen, eine Schlacht. Dann tanzten alle ein Ballet zu Pferde, wobei sie auf grosse Hohlkugeln von gebrannter Erde schlugen. Als Heinrich II. von seinem italienischen Feldzuge zurückkehrte, ward ihm in Lyon ein grosses Tanzfest gegeben, bei welcher Gelegenheit Marguerite von Valois den „branle de la Torche“ bewunderswürdig ausführte. Ein

Wie schon gesagt, mögen die immensen, durch dieses Ballet veranlassten Unkosten die folgenden Könige abgeschreckt haben, sich in ähnliche Unternehmungen einzulassen. Der gute König Heinrich IV., dem seine schönen Freundinnen schon so viel kosteten, und sein ernster und sparsamer Minister Sully, der sich übrigens auf seine graziösen Pas mehr einbildete, als auf seine an den Kanonen angebrachten Verbesserungen, begnügten sich mit billigeren Vergnügungen. Beide waren weniger Freunde der Musik, als grosse Freunde des Tanzes, wie denn der Tanz um diese Zeit überhaupt eine Leidenschaft des französischen Adels war, der man am Hofe, im Feldlager und in den bürgerlichen Kreisen mit gleicher Begierde huldigte. Gar mancher edle Hugenotte, gar manche Hugenottenwaise, über die das Todesurteil schon gesprochen war, erwarben sich in dem letzten Augenblick noch Begnadigung, weil sie mit feinem Anstande und chevaleresker Grazie zu tanzen wussten. Während der Regierung Heinrichs IV. (1589—1610), anfangs durch Unruhen und bürgerliche Kriege arg beunruhigt, so dass die Musen hier eine günstige Aufnahme nicht finden konnten, wurden neben vielen Maskeraden, die ebenfalls sehr beliebt waren, dennoch 80 Ballete am Hofe aufgeführt. Der von den aufreibendsten Geschäften bedrängte Generalmeister der Artillerie liess sichs nicht nehmen, alle diese Feste vorzubereiten, Säle dafür zu erbauen und einzurichten, und in höchst eigener Person den Vortänzer zu machen. Aber entsprechend seinem Grundsatze, dass die Finanzen des Reiches zusammengehalten werden müssten, verzichtete man bei diesen Balleten auf sinnreiche Poesien und schöne Decorationen, ja fast auch auf Gesang und Musik. Man gefiel sich, für sie vulgäre Titel zu wählen und den Hofleuten genügte es, sich in abnormen Masken zu überbieten. Sie erschienen als Blumentöpfe, als Nachteulen, als Riesenfrauen, als Windmühlen, als Bassgeigen u. s. w. Catharina, die Schwester des Königs, 1599 an den Herzog von Lothringen verheiratet, eine vorzügliche Tänzerin, lehrte Sully die elegantesten Pas ausführen. König Heinrich machte, als

---

ähnliches, das sogenannte indische Fest, wurde dem Königspaare 1550 von der Stadt Rouen veranstaltet. Bekanntlich büsste bei einem von ihm gegebenen Turniere Heinrich II. das Leben ein.

Zauberer maskirt, 23. Februar 1597, am ersten Fastensonntag einen Ball mit. Er besuchte, die Marquise von Verneuil am Arme, die ihn, wo er eintrat, demaskirte und küsste, in diesem Anzuge alle seine Bekannten, die Präsidentin von St. André, die Zamet u. a.*)

Wenn man sich nun auch am Hofe mit kostspieligen Divertissements sehr zurückhielt, so fanden doch in den Kreisen des höheren Adels derartige Vorstellungen mehrfach statt. So veranstaltete, 25. Feb. 1596, der Herzog Philipp Emanuel v. Mercoeur, Bruder der verwitweten Königin Aloisia und Gemal der Erbin von Ponthievre, Marie von Luxemburg, in seinem Schlosse zu Nantes eine theatralische Aufführung: „l'Arimène, pastorale d'Olexis de Mont-Sacré"**), die, mit

*) Im Jahre 1597 gab man die Ballete „des Grimaceurs" und „des Barbiers." In letzterem tanzten 12 Masken mit den hübschesten Frauen des Hofes. Unter den nun folgenden Balleten sind zu nennen: die „Ballets des princes du Serail", „des Amoureux", „des Nymphes", „des Coqs", „des Bouteilles", „des Borgnes", „de l'Inconstance" (1604), „des Tire-Laine", „des trois Ages", „des Bacchantes" (1607). Bemerkenswert waren die drei „Ballets de la Reine". Das erste derselben war Veranlassung, dass sich Heinrich IV. in die schöne Charlotte Marguerite Montmorency, Tochter des Connétable Heinrich I. de Damville (später mit Heinrich II. de Bourbon, Prince de Condé vermält) verliebte. Er kam zufällig zu einer Probe, in welcher als Nymphen costümirte Hofdamen einen Pas mit Wurfspiessen probirten. Er stand der anmutigen Marguerite gerade gegenüber und wähnte, als sie mit unnachahmlicher Grazie ihre Lanze erhob, sie wolle ihm wirklich das Herz damit durchbohren. Er wurde von diesem Momente an so verliebt in sie, dass er, um vor ihr paradiren zu können, in seinem 53. Jahre noch, wie ein junger Mann, in spanischen Sammt gekleidet, an einem Ringelrennen sich beteiligte. — Das dritte dieser Ballete (1609) entflammte seine Leidenschaft für die holde Paulet, die auf einem Delphin sitzend ein Entrée sang. Sie war ausersehen, des Dauphins Maitresse zu werden (daher auch die Anspielung mit dem Delphin), aber der alte Herr nahm des Sohnes Stelle ein und die junge Dame befand sich jedenfalls besser dabei. Der Memoirenschreiber Gedeon Tallemant de Réaux behauptet, Heinrich wäre ermordet worden, als er sich im Wagen zu seiner Geliebten begeben wollte. Den Übergang von der Zeit Heinrichs IV. zu der Ludwigs XIII. bilden die Ballete: „Robinette", „des Usuriers et des Matrones", „des Singes" u. a.

**) Der Verfasser des „Arimène", der seit 1587 schon mehrere Werke auf die Bühne gebracht hatte, war Nicolas de Montreux, gen. Olexis de Mont-Sacré, geb. zu Nantes, 1560, wo sein Vater, mons. de la Mesnerie, Requetenmeister des Herzogs von Orleans war. Der Titel des vorliegenden Textbuches lautet: „l'Arimène, pastorale (2. Ausg. pastorale en vers de dix syllabes) d'Olexis de Mont-Sacré, gentilhomme du Maine. A Monseigneur le

verschwenderischer Pracht ausgestattet, grösstes Aufsehen erregte. Das auf uns gekommene gedruckte Textbuch gibt einen detaillirten, sehr interessanten Bericht über Decorationen und Costüme. Die 25 Quadratfuss breite, $1^1/_2$ Fuss ansteigende Bühne war am Ende des grossen Schlosssaales errichtet. Den Hintergrund derselben bildeten vier drehbare, den Bedürfnissen der Handlung entsprechend verschiedenartig bemalte Fünfecke, zwischen denen hindurch die Schauspieler eintraten und abgingen. Das Schäferspiel „Arimène" ist eine jener Dichtungen zweifelhaften Wertes, wie sie um diese Zeit in grosser Zahl entstanden. Der Schäfer Arimène liebt die sehr leidenschaftliche Jägerin Alphize, die seine Neigung jedoch unerwidert lässt; dagegen ist ihm die Schäferin Clarice mit der zärtlichsten Liebe zugethan, in welche wiederum der Schäfer Cloridon sterblich verliebt ist. Nach vielen schrecklichen Abenteuern und Zauberspuk aller Art vereint zuletzt der Ritter Floridor die betreffenden Paare. Das Pastorale selbst war, dem Zeitgebrauche entsprechend, ohne Musik, dagegen konnte diese in den fünf Intermezzis, welche die Stelle der Zwischenacte vertraten, vollständig zur Geltung kommen.

An den Schauplatz schloss sich eine mit kostbaren Teppichen belegte Terrasse, auf der die hohen Herrschaften und angesehensten Gäste (der Herzog und die Herzogin, der spanische Gesandte, der Marquis de Belle-Isle und Gemalin u. a.) Platz nahmen. Dahinter befanden sich, amphitheatralisch aufsteigend, die Sitze der übrigen Geladenen. Die längs der Wände hinlaufenden Galerien waren von den guten Bürgern von Nantes und der Dienerschaft besetzt. Beiden Bühnenseiten entlang standen Reihen farbiger, mit wohlriechenden Ölen gefüllter Lampen; auf den am oberen Rande mit vergoldeten Blumen bemalten Fünfecken waren ebenfalls Kerzen angebracht.

Der erste Act liess im nächtlichen Dunkel im Hintergrunde die Grotte des Zauberers Circimates erkennen, aus der während seiner Beschwörung böse Geister aufstiegen. Gegenüber

Duc de Mercoeur et devant lui représentée le 25 février 1596, avec argument et un prologue. A Nantes chez Pierre Dorion, imprimeur juré de l'Université en la rue S. Pierre, 1597.

erhob sich ein Felsblock, aus welchem Feuer, Dämpfe und Schlangen zischend hervorbrachen.

Das dem ersten Acte folgende Intermezzo stellte den Kampf zwischen Göttern und Titanen vor. Die Fünfecke, bisher ländliche Attribute zeigend, wurden gewendet und gaben nun die Decoration einer antiken Felsenlandschaft. Bewaffnete Riesen drängten herein, rissen die Felsen herab und türmten sie neu wieder aufeinander. Da erschien plötzlich eine sich drehende Kugel am Himmel, die sich öffnete und, im goldnen Gewande, mit Krone und Scepter, auf einem Regenbogen sitzend, Jupiter, den Blitz in der Rechten, zeigte, neben ihm Pallas und Mercur „in ihrer bekannten Kleidung." Nun erhob sich ein mit Trommeln und tausenderlei Feuerwerk hervorgebrachtes, donnerähnliches Getöse. Zeus schleuderte nach den auf die Felsen gekletterten Riesen seinen Blitz, worauf sie samt den Steinblöcken krachend in den Abgrund versanken. Der Strahl aber fuhr lärmend auf der Bühne umher und liess, da er mit Wohlgerüchen vermengt war, als er endlich erlosch, angenehm duftenden Rauch zurück. Der Himmel schloss sich nun, die Fünfecke zeigten, wie nach jedem Acte, wieder ihre ländlich friedliche Decoration, Tanz und Instrumentenspiel beendeten dies, wie die folgenden Zwischenspiele.

Die aufs neue gedrehten Fünfecke gaben im folgenden die Ansicht des von herrlichen Palästen umgebenen Hafens der prächtigen Stadt Mykenä. Die Schiffe des Paris stossen auf die feindliche Flotte. Es kommt zur Schlacht, mit allen bei einem Seetreffen vorkommenden Zufällen, Handgemenge, Entern der Schiffe, Feuerwerk und dergl. Es gelingt Paris endlich, die alsbald versinkenden gegnerischen Fahrzeuge in den Grund zu bohren, dann landet er in Mykenä und begegnet hier der schönen Helena. Beide entflammen sofort in brünstiger Liebe zu einander. Er entführt die ihm willig folgende. Zwischen dem zu ihrem Schutze herbeieilenden Gefolge und dem seinen kommt es nochmals zu hitzigem Gefechte. Auf dem Schiffe des Geliebten angekommen, richtet die treulose Gattin des Menelaos an die am Ufer versammelten uud ihr nachweinenden Frauen folgenden, ihren Schritt entschuldigenden Vers:

O glaubet nicht, ihr Frauen, dass mein Herz
Nicht Anteil nimmt an eurem herben Schmerz,

Und dass, wonach ich nie Verlangen spürte,
Mich heute Paris willentlich entführte.

Das dritte Intermezzo zeigt ein sturmbewegtes Meer; die Fünfecke stellen groteske Figuren und Felsen vor. An einen derselben ist Andromeda angekettet. Perseus, den Pegasus tummelnd, schwebt aus der Höhe hernieder. Da erhebt sich mit grossem Brausen ein Ungeheuer aus der Meerestiefe und droht die schöne Gefangene zu verschlingen. Nach hartnäckigem Kampfe wird es von Perseus besiegt, der dann die Befreite auf sein Flügelross hebt und mit ihr zu den Wolken emporsteigt.

Im nächsten Zwischenacte stellt sich die Rückdecoration mit Laub bedeckt dar. Im Wiesengrunde weidet die von der eifersüchtigen Juno in eine Kuh verwandelte Jo, des arginischen Königs Inachus schöne, von Zeus geliebte Tochter, vom hundertäugigen Argus streng bewacht. Jupiter erscheint mit Mercur wiederum am Horizonte und sendet den Schlauen zur Erde, den Argus einzuschläfern und zu töten. Ersteres wird durch Flageoletspiel bewerkstelligt. Der Wächter, vom Zauber übermannt, schliesst ein Auge nach dem andern. Sobald ihm das letzte zugefallen, wird ihm der Kopf abgeschnitten und Jo befreit.

Das letzte Zwischenspiel führte die Zuschauer in die Unterwelt; der Hintergrund ist schauerlich öde und dunkel. Die betreffenden Seiten der Fünfecke sind mit Schlangen, Schatten und andern grauenhaften Dingen bemalt. Der feuerspeiende Cerberus bewacht den Eingang zum Hades. Orpheus, nach Art thracischer Priester in weisse Seide gekleidet*), die Laute in der Hand, tritt sanft singend auf. Der von seinem Gesange allmälig bezauberte Höllenhund vergisst Flammen auszuatmen, so dass der Sänger sich dem Schlunde, aus dem Feuer und Rauch dringen, zu nähern vermag. Entzückt lauschen ihm die Herrscher und Geister des Orcus und lassen sich endlich bestimmen, ihm seine Gattin zurückzugeben. Schon taucht deren Haupt aus der Tiefe auf, verschwindet aber plötzlich

*) Wie hier, so sind die Costüme aller Mitwirkenden nach Schnitt und Farbe genau beschrieben. Die Kleider der arcadischen Schäfer z. B. sind „nach der Mode ihrer Zeit“ mit Rosen und Flittergold geschmückt; ebenso die Hirtentaschen, Hüte, Stiefel; ihre Stäbe sind versilbert u. s. w.

wieder, als der Unglückliche zurückblickt. Unterm Spiele sanfter Instrumente kehrt er verzweifelt zur Oberwelt zurück.

Der Hof des griesgrämigen, von seiner Umgebung als grosser Componist gefeierten Ludwig XIII., der auch wirklich, wenn er es nicht gerade vorzog, sich die Namen seiner Windhunde einzuprägen, seine Zeit sich dadurch vertrieb, dass er seinen Capellisten seine Motetten einübte, war sehr traurig und die vielen vom Herzog von Nemours u. a. zu seinem Amusement erfundenen Ballete zeugten, wenn auch in Ermanglung von Besserm bewundert und applaudirt, doch von ziemlich schlechtem Geschmacke. Die unter dem vorigen Könige bereits begonnene musikalische Stagnation dauerte fort, trotzdem ein Musikfreund auf dem Throne sass. Wenn das köstliche Liedchen: „Charmante Gabrielle“ wirklich aus den Tagen des guten Königs Heinrich IV. datirt, so hat dieser reizende kleine Stern in der dichtesten Finsternis geglänzt. Im „Ballet de maître Galimatias, pour le grand bal de la douairière de Billebahault et de son fanfan de Sotteville“ tanzte der König selbst, ebenso wie der vom Podagra arg geplagte Herzog. Als 1630 das Ballet „des Goutteux“ aufgeführt wurde, liess sich letzterer, gerade von einem heftigen Gichtanfalle wieder heimgesucht, in einem Fauteuil zur Aufführung tragen, um seinen Platz unter den Tänzern einzunehmen. In diesen, wie es ihr schien, recht freudlosen Tagen bat einst die lebenslustige, von ihrem Gatten ziemlich vernachlässigte Königin den gerade am Hofe anwesenden Cardinal von Savoyen, vor ihrem langweiligen Gemal doch ein Ballet nach italienischer Art aufführen zu lassen.*) Die Höflinge spotteten

*) So ganz ohne Tanz- u. a. Vergnügungen war übrigens der Hof während der Regierung Ludwigs XIII. (auf den ein Spötter die Grabschrift verfasste: „Il eut cent vertus de valet, mais pas une vertu de maître“) nicht. Nur trug der König gerade nach lärmenden Festlichkeiten kein Verlangen. Abgesehen davon, dass er ein grosser Freund der „commedia dell' arte“ war, fanden 1612, am 5., 6. und 7. April, nach der Proclamation der Doppelhochzeit (Ludwig XIII und Anna von Oesterreich und Elisabeth von Frankreich und Philipp IV. von Spanien) grosse Feste au camp de la place royale statt. 1613 gab man im Louvre das Ballet: „de la Sérénade“, 1614 „les Argonautes“, 1615 eine Folge von Scenen, deren Darsteller die Namen gewisser, hier nicht anführbarer Gewerbe trugen. Am 19. März, vor der Abreise der Schwester des Königs nach Spanien, spielte man im grossen Saale des Palais Bourbon „le Triomphe de Minerve“, ein Ballet, in dem ein Entrée von Irrwischen, Recitative und

über diese Zumutung, weniger wegen der Stellung des Balletmeisters, als weil sie annahmen, ein tölpischer Bergbewohner sei unfähig, dem delicaten Geschmacke eines so feinen Hofes, wie der französische es ihrer Ansicht zufolge war, etwas Genügendes darbieten zu können. Aber der Cardinal, von diesen hinter seinem Rücken gefällten Urteilen unterrichtet, stellte sich Ihrer Majestät bereitwilligst zur Verfügung und gab im Schlosse zu Monceaux ein grosses Ballet: „les Montagnards“, in dem sich die boshafteste Satire mit den genialen Einfällen des comte d'Aglié, eines italienischen, durch frühere Leistungen am Turiner Hofe bewährten und in der Balletcomposition sehr geschickten Edelmanns, in gelungenster Weise verbanden. Das Fest war prächtig, der Cardinal hatte die Lacher auf seiner Seite.

Den Prolog eröffnete „la Renommée ridicule“, als Frau gekleidet, auf einem Esel reitend, mit der Holztrompete der Bauern in der Hand, auf scherzhafte und caustische Art die Zuschauer mit dem Sujet des Spiels und die ihm vorausgegangenen Umstände bekannt machend. „Le Mensonge personnifié“ hinkte auf einem hölzernen Bein herein, ihr Kleid war mit Masken bedeckt, in der Hand hielt sie eine Blendlaterne. Beide Allegorien, so ganz im Zeitgeschmacke, erschienen sehr sinnreich.

Um diese Zeit ward für die höheren Gesellschaftskreise von Paris der erste Schauspielsaal erbaut. Der Cardinal Richelieu nämlich, der sich nicht mit dem Ruhme allein begnügte,

Musikstücke vorkamen. Am 19. Januar 1617 gab man im Louvre das Ballet: „de la Délivrance de Renaud“ im Genre der „Circé“. Die Worte dazu rührten von Durand, Bordier und dem Academiker de Porchères her, die Musik war von den königlichen Kammermusikern Guédron, Boisset und Bataille componirt. Ludwig XIII. spielte den Dämon des Feuers, der Herzog von Luynes den Renaud; die 64 Chorstimmen wurden durch 28 Violen und 14 Lauten unterstützt. Am 12. Februar 1619 wurde „les Aventures de Tancrède dans la forêt enchantée“ aufgeführt. Obwol sich in den letzten Jahren des Königs Character immer mehr verdüsterte, gab man derartige Spiele doch nicht ganz auf, nur machten sich darin jetzt zwei Strömungen bemerkbar: sowol das alte Ballet, wie die italienischen Neuerungen suchten zur Geltung zu kommen. Man sah 1620 „les Chercheurs de midi à quatorze heures“, 1623 „les Bacchanales“, 1627 „Ballet des Quodlibets“, 1628 „Ballet des Andouilles“. In dem „Ballet de la Marine“ wurden König und Königin, auf einem Throne sitzend, von allen Wassergottheiten des Altertums venerirt.

Europas erster Staatsmann zu sein, der auch nach dem Lorbeer des Dichters strebte, liess im rechten, nach der rue S. Honoré gehenden Flügel seines Palastes (später Palais royal), für die Aufführung eines von ihm verfassten Trauerspiels, „Mirame", 1637 durch den Architecten Lemercier ein prächtiges Theater einrichten. Die weite Bühne erhob sich am Ende eines grossen, ein längliches Viereck bildenden Saales; der übrige Raum wurde von 27, immer 5 Zoll ansteigenden Steinstufen eingenommen, hinter denen eine Art Porticus mit 3 Arcaden einen Abschluss bildete. Zwei vergoldete Balcone auf jeder Seite, einer auf den andern gestützt, zogen sich bis gegen die Bühne. Dies Vergnügen kostete dem Minister 90000 liv. Aber all diese Pracht und Sorgfalt konnte „Mirame" nicht vor vollständigem Fiasco bewahren, und Richelieu verzweifelte am Geschmacke der Franzosen für schöne Dichtungen, da sie ein Meisterwerk, wie das seine, nicht zu entzücken vermocht hatte. Das Gute aber hatte dieses Unternehmen, dass nun dieses Theater, sowie die vorhandenen Costüme und Decorationen für die Ballete des Königs benutzt werden konnten.*)

Mazarin wusste mit mehr Geschick für die Vergnügungen des Hofes zu sorgen, obwol auch er vorläufig nur schlechten Dank für die von ihm gebrachten Opfer erntete. Dem sonst so schlauen und vorsichtigen Italiener war einst ein verächtliches Wort über die Franzosen und ihren Kunstgeschmack entschlüpft, das man ihm nie verzieh. Zunächst rächte sich die beleidigte französische Eitelkeit durch mehrere gegen ihn und seine Familie gerichtete Ballete, die wol gedruckt, aber der excessiven Bizarrerien ihrer Sujets und der Trivialität und Roheit der in ihnen vorkommenden Anspielungen wegen, nicht aufführbar waren.

Richelieu, der übrigens für die Oper, resp. Musik nie etwas that, hatte die Inscenirung seines Trauerspiels einem gewissen Durand, einem obscuren, untergeordneten Intriganten ohne Imagination und Talent, anvertraut, dessen eifersüchtige Nichtigkeit alle geschickten und genialen Leute ferne zu halten

*) In der Folge spielte die Truppe Molières in diesem Saale, bis ihn 1673 der König Lully überwies, um hier die „Académie royale de musique" einzurichten. Er brannte 1703 ab, ward sogleich wieder aufgebaut, hatte aber nach einer Aufführung des „Orphée" von Gluck, 1781, gleiches Schicksal.



wusste. Mazarin dagegen war unablässig bemüht, vorzügliche italienische Künstler herbeizuziehen.

Seit dem Hingange Ludwigs XIII. vergnügte sich der Hof an den Balleten des Hofdichters Benserade*) und verschiedenen andern Aufführungen, welche der schöne Cardinal veranstaltete, um den jungen König würdig zu unterhalten und die von ihm auch anderweitig nach bestem Vermögen getröstete Königin-Mutter zu zerstreuen und auf diesem Wege sich beider Gunst zu sichern. Diese Theatervorstellungen hatten aber nicht allein mit der Volksungunst zu kämpfen; auch die Geistlichkeit, insbesondere die Herren Beichtväter aus dem Orden Loyolas waren sehr gegen diese manchmal allerdings etwas frivolen Vergnügungen eingenommen. Benserade hatte eines Tages wieder den Auftrag erhalten, ein Ballet zu verfassen, das in der Portraitgalerie des Louvre aufgeführt werden sollte. Man war dabei namentlich auf eine in

*) Isaac de Benserade, 1612 zu Lyons-la-Forêt in der Normandie geboren, entstammte einer angesehenen Hugenottenfamilie. Da jedoch sein Vater, als Isaac noch ein Kind war, katholisch wurde, ward auch er in der gleichen Religion erzogen. Nach seinem Austritte aus dem College beschäftigte er sich mit Poesie und lenkten seine Theaterstücke auch bald die Aufmerksamkeit des Hofes auf ihn. Richelieu gewährte ihm eine Pension; da dieselbe aber mit dessen Tode aufhörte und er nun völlig mittellos wurde, ward er seiner bisherigen Thätigkeit überdrüssig und nahm unter dem Duc de Brezé Kriegsdienste. Nachdem dieser in der Schlacht bei Orbitello 1646 gefallen war, kehrte Isaac an den Hof zurück, wusste die Gunst der Königin, Mazarins, des Hauses Villeroy und anderer angesehener Personen zu gewinnen, die vereint ihm reiche Mittel gewährten, fortan ein behagliches Leben zu führen. Monseigneur, des Königs Bruder, räumte ihm für Lebensdauer eine Wohnung im Palais royal ein und 1674 ward ihm sogar die höchste literarische Auszeichnung, in die Academie aufgenommen zu werden. Das Glück stand ihm von jetzt an treu zur Seite. Zunächst wusste er sein Talent mit grossem Geschicke für die bei Hofe so beliebten Ballete zu verwerten. Er fand das Geheimnis, den Character der Darsteller mit dem der Darzustellenden in schönen Einklang zu bringen und sich dadurch einen Ruf zu erwerben, den seine früheren Stücke nicht hatten gewinnen können. Gegen Ende seines nahezu auf 80 Jahre gebrachten Lebens zog er sich, um nun seine letzten Tage ganz dem Frieden und der Ruhe eines ländlichen Daseins widmen zu können, auf sein Landgut in Gentilly zurück. Vom Stein arg geplagt, beschloss er, trotz hohen Alters, sich einer Operation zu unterziehen; aber bevor das geschah, durchschnitt ihm ein stümperhafter Chirurg, als er sich zur Ader lassen wollte, die Pulsader, und statt nun das Blut zu stillen, entfloh er. Der Jesuit Commire, sein Beichtvater, traf gerade noch rechtzeitig ein, um Zeuge seines gefassten und erbaulichen Abscheidens zu sein. Benserade starb 15. October 1691.

Mailand gefertigte prächtige Decoration gespannt, eine Halle darstellend, in der die grün und rot grundirten Säulen mit Goldbrocat umwunden waren. Ein beklagenswertes Ereignis brachte den Dichter um seinen Erfolg, die Zuschauer um ihr Vergnügen. Die junge Königin Maria Theresia war, als sie einst auf dem Theater der Tuilerien getanzt hatte, von ihrem Gewissensrat darob strenge getadelt worden. Sie versprach nun, in dem im Louvre zu gebenden Stücke nicht mitzuthun, aber zusehen wollte sie wenigstens. Jedoch auch dies wurde ihr untersagt und dergleichen Gelüste als teuflische bezeichnet. Diesmal vermochte der fromme Salbaderer nichts durchzusetzen; die sonst so devote Königin besuchte das Schauspiel. Schon waren die höchsten Herrschaften versammelt, als plötzlich die schöne Decoration in Flammen aufging. Der alte Cardinal, schon sehr krank, liess sich von seinen Garden wegtragen, und auch der König und die beiden Königinnen, um die sich die sterbende Eminenz wenig kümmerte, erreichten glücklich ihre Gemächer. In diesem bedenklichen Momente sah man den frommen Pater wie einen schwarzen Schatten längs der Mauern des Louvrehofes entlang schleichen. Mit dem Theater wurde auch die prächtige, von Janet und Probus gemalte Portraitsammlung der französischen Könige und das Meisterwerk Freminets, der herrliche Plafond, vernichtet.

In Benserades Ballet „Cassandre“ trat (26. Februar 1651) der junge König zum ersten Male als Tänzer vor dem erlesenen Zuschauerkreise auf, der an diesem Tage den Theatersaal des Palais royal füllte. Andere Benseradesche Ballete, oder wie man sie hiess: „Ballets du roy,“ waren: „le Triomphe de Bacchus“, „le Temps“, „les Plaisirs“, „l'Amour malade“ u. s. w. Ludwig XIV. liebte den Tanz ebenso leidenschaftlich wie sein Vater und Grossvater. Nach Benserades Rücktritt übernahm Molière seine Stelle, dem als ebenbürtige musikalischse Kraft sich nun der Florentiner Lully gesellte.

In die Zeit zurück, da Catharina von Medici den Thron Heinrich II. teilte, lassen sich die Spuren verfolgen, die auf die Anwesenheit italienischer Comödianten am französischen Hofe hinweisen. Bestimmtere Mitteilungen liegen dann aus der Regierungszeit der Könige Heinrich III., Heinrich IV. und Ludwig XIII. vor. Wiederholt wurden zwischen 1580—1640

italienische Schauspielertruppen nach Paris berufen und zwar wandten sich die französischen Fürsten, wenn sie Verlangen nach solchen trugen, stets an die Herzoge von Mantua, welche durch fast ein halbes Jahrhundert als die anerkannten Beschützer und Patrone der vorzüglichsten Gesellschaften (z. B. der „Accesi“, der Entflammten, der „Fideli“, der Getreuen, der „Confidenti“, der Vertrauten) galten. Dies Patronat besassen vornehmlich der Herzog Vincenz I. von Gonzaga (1587—1612) und sein zweiter Sohn, der Cardinal-Herzog Ferdinand (1612—26). Neben der Ehre, als Förderer der Kunst und Gönner der Künstler zu gelten, hatten sie allerdings auch noch das sehr zweifelhafte Vergnügen und die schwere Aufgabe, alle zwischen den aufgeregten, reizbaren, unverschämten, eitlen, unersättlichen, eifersüchtigen und sich um jeden Erfolg beneidenden und hassenden Künstlern entstehenden Händel schlichten zu dürfen.

Die italienische Comödie cultivirte in dieser Periode ausschliesslich das improvisirte Lustspiel, „la commedia dell' arte“, das insbesondere in Venedig seine Ausbildung gewonnen hatte. Wie in allen alten lateinischen Volksschauspielen, den Atellanen (eine auf das im zweiten punischen Kriege zerstörte und verspottete Atella zurückzuführende Bezeichnung), stereotype comische Figuren auftraten, so geschah es auch, jetzt selbstverständlich unter anderer Form und Benennung, in der „commedia dell' arte.“ Die einflussreichste Persönlichkeit in diesen Spielen war stets der Arlecchino. Auf seinen Schultern, d. h. seiner Leistungsfähigkeit, ruhte der Erfolg der Stücke, von ihm, der fast nie von der Bühne kam, hing Wohl und Wehe der Gesellschaft ab. Die Rollen waren zwar in ihren Grundzügen den einzelnen Darstellern vorgeschrieben; aber zuletzt kam doch bei den betreffenden Schauspielern alles auf die Begabung zur Improvisation, der der weiteste Spielraum gegönnt war, auf schlagfertige Rede und natürlichen Witz an und wer musste diese Eigenschaften in höherem Grade besitzen, als eben der Arlecchino?

Galt es, ins Ausland eine beschwerliche Reise zu machen, so musste zuerst er für den Plan gewonnen werden und wenn bei den Damen nicht freudige Familienereignisse in Aussicht standen, konnte, hatte er einmal zugestimmt, die Fahrt unternommen werden. Aber auch damit war ein Ziel noch nicht erreicht; denn alle Residenzen, welche eine solche Künstler-

truppe zu passiren hatte, legten Beschlag auf sie und liessen sie nicht eher wieder ziehen, bevor nicht die betreffenden Fürsten ihre Genehmigung dazu erteilten. So war für die nach Frankreich verschriebenen Gesellschaften insbesondere Turin eine gefährliche Station.

Schon unter Carl IX. erfreute sich der „Zanni“ (Abart des Arlecchino), Alb. Ganasso aus Bergamo, der durch seinen aus italienischen und spanischen Wörtern gemischten Sprachschatz stets Heiterkeit zu erregen wusste, seltener Popularität in Paris. Der Dichter de la Fresnaie-Vaugelin gedenkt seiner in seiner „Art poëtique“ mit besonderer Anerkennung.

Heinrich III., auf seiner eiligen Rückreise aus Polen Venedig passirend, wohnte dort einer Vorstellung der auf seinen Wunsch aus Mailand herbeigerufenen „Gelosi“ (der Eifersüchtigen) bei. Die unvergleichliche Perle dieser Gesellschaft war Signora Vittoria, gen. Vioretta und divina Vittoria und bella maga d'amore. Diese „reizende Liebesfee“, diese „süsse Sirene“ wusste mit berückendem Zauber die Seelen aller Zuschauer zu fesseln. Sobald Heinrich III. seine Herrschaft befestigt glaubte, war es sein erstes, die „Gelosi“ einzuladen. Sie trafen 25. Januar 1577 in Blois ein, nachdem sie der König durch ein bedeutendes Lösegeld aus der Gewalt der Hugenotten, die sie unterwegs gefangen und geplündert hatten, befreit hatte. Am 18. Mai eröffneten sie dann nach eingeholter Erlaubnis in der den „Confrères de la Passion“ gehörigen salle de Bourbon in Paris ihre Vorstellungen.

Das Parlament, in seinen Anschauungen sehr häufig mit denen der Könige collidirend, fand jedoch wenig Geschmack an den Aufführungen der Italiener, welche, wie es behauptete, Unsittlichkeit und Ehebruch lehrten und der Pariser Jugend nur eine Schule der Ausschweifung und des Lasters waren. Vergebens stützten sich die „Gelosi“ auf ein königliches Patent; da dasselbe nicht vom Parlament registrirt war, besass es keine gesetzliche Kraft. Erst ein ausdrücklicher königlicher Befehl gewährte ihnen die Möglichkeit, ihre Darstellungen im September fortsetzen zu können. Im Jahre 1588, als es sich wieder um eine Spielconcession handelte, fügte das Parlament, im Hinblicke auf die königliche jussion expresse, seinem abweisenden Beschlusse die Bemerkung bei, dass es dabei sein

Bewenden haben müsse, welche Erlaubnis die Comödianten anderweitig auch erlangt haben mögen.

Anno 1600, 17. December, fand in Lyon die Vermälung Heinrichs IV. mit Maria von Medici statt. Damals war der Arlecchino Tristano Martinelli der glänzende Stern der mantuanischen Hoftruppe.

König Heinrich IV. selbst liess sich herab, ihn durch ein eigenhändiges Schreiben (datirt 21. December 1599) nach Frankreich einzuladen. „Ihr Ruhm", heisst es darin, „sowie der Ihrer Gesellschaft, ist bis zu uns gedrungen. Ich hege den sehnlichen Wunsch, Sie über die Berge nach meinem Reiche kommen zu lassen. Säumen Sie also nicht, diese Reise aus Liebe für mich gerne zu unternehmen. Mit grossem Vergnügen werde ich Sie sehen und in meinen Diensten haben. Sie werden Ihrem Vorteil und Nutzen entsprechend gehalten werden und sollen nicht Ursache haben, die Zeit zu bedauern, die Sie in Frankreich verbringen. Zugleich bitte ich Gott, dass er Sie, Arlequin, in seinen h. Schutz nehmen möge." Als Heinrich, 9. Juli 1600, in Lyon eintraf, fand er daselbst nicht, wie er erwartete, die Gesellschaft Martinellis bereits vor, sondern nur dessen Bruder Drusian, der ihm meldete, dass die Truppe der „Accesi" vom Herzog von Savoyen in Turin zurückgehalten würde. Erst auf des Königs dringendes Ersuchen wurde von diesem die Erlaubnis zur Weiterreise gewährt. Heinrich IV. war derzeitig mit dem Herzoge Carl Emanuel I., dem Grossen, in politische Streitigkeiten verwickelt und hatte ihm soeben, wie er selbst seiner Verlobten nach Florenz schrieb, durch die Einnahme der Bergveste Montmélian die schönste Feder aus dem Hute gerissen.

Am 3. November 1600 betrat die Nachfolgerin der Marguerite de Valois, Heinrichs IV. zweite Gemalin, in Marseille den Boden Frankreichs, der Einladung ihres Gemals entgegensehend, die Reise nach Lyon fortzusetzen. Die Vermälungsfeierlichkeiten boten den endlich in dieser Stadt eingetroffenen italienischen Schauspielern reichen Anlass, ihre Leistungen und Talente glänzen zu lassen; zudem fanden die „Accesi", die häufig schon in Florenz gespielt hatten und vom Grossherzog dort stets sehr ausgezeichnet worden waren, unter dem Gefolge der Königin viele alte Bekannte Ehe sie aber hier zu ungestörter Ausübung ihrer Kunst gelangen konnten, galt es

noch einen fatalen Conflict mit der Lyoner Geistlichkeit zu schlichten, bei dem sie zuletzt doch den kürzern zogen Man hatte ihnen zur Errichtung ihrer Schaubühne den Saal der Chorknaben in einer Kirche angewiesen. Ob dieses Sacrilegiums erhob das Capitel von S. Jean heftigen Protest, in folge dessen sie das Feld räumen mussten. Gleichzeitig mit dem Hofe trafen sie dann in den ersten Wochen des Jahres 1601 in Paris ein.

Sig. Martinelli, so trefflich er als Arlecchino gewesen sein mag, war sonst ein höchst aufgeblasener und zudringlicher Geselle, der als privilegirter Spassmacher sich jede Unverschämtheit glaubte gestatten zu dürfen. Kaum in Lyon angekommen, überreichte er, um eine goldene Kette nebst Medaillon zu erhalten, dem Könige ein von ihm: „Composition de Rhétorique“ betiteltes Buch, das 70 pagina enthielt, von denen aber nur 10 beschrieben, d. h. nur mit der Widmung und den Capitelüberschriften versehen waren. Die Widmung aber lautete: „Au magnanime Monsieur, Mons. Henry de Bourbon, premier bourgeois de Paris, chef de touts les messieurs de Lyon, admiral de la mer de Marseille, maistre de la moitié du pont d'Avignon et bon amy du maistre de l'autre moitié, depensier libéral de canonades, terreur du Savoyard, Spavente des Espagnols, Secrétaire secret du plus secret cabinet de Madame Marie de Medici, Grand Thresorier des Comédiens Italiens et Prince plus que tout autre digne d'estre engravé en medaille tant désirée“. Die Gewährung seines Gesuches steigerte des frechen Comödianten Anmassung und als er dann in Paris den König wieder begrüsste, erlaubte er sich, ihm gegenüber die Rolle Heinrichs zu spielen und diesen als Arlecchino zu behandeln, bis ihn derselbe endlich ärgerlich mit den Worten unterbrach: „Nun haben Sie lange genug meine Rolle dargestellt, lassen Sie mich dieselbe jetzt wieder selbst übernehmen“.

Ausser Martinelli, der die Gabe hatte, durch eine von ihm angenommene Positur jede Sorge zu bannen, gehörten neben minder bedeutenden Künstlern zur Truppe der „Accesi“, der mit ihm in tödlicher Feindschaft lebende Pier Maria Cecchini, gen. Fritellino, Flaminio Scala, gen. Flavio (Verfasser des Buches: „il Teatro delle favole rappresentative“, das damalige Repertoire des italienischen Theaters enthaltend)

und Sig^a. Diana Ponti, gen. Lavinia (eine Dichterin, deren Poesien im Druck erschienen).

Im Jahre 1603 begegnet man am französischen Hofe einer neuen Gesellschaft, der aber Arlecchino sich diesmal nicht angeschlossen hatte. Ihre bemerkenswertesten Mitglieder waren das Ehepaar Francesco und Isabella Andreini, Zierden des damaligen italienischen Theaters.

Francesco (geb. 1548 in Pistoja), in seiner Jugend ebenso für die schönen Wissenschaften begeistert, als auf Abenteuer erpicht, hatte seinen Hang zu letztern durch eine achtjährige Sclaverei in türkischer Gefangenschaft zu büssen. Zurückgekehrt, widmete er sich, durch treffliche Vorbilder angeregt, mit Leidenschaft der commedia dell' arte und heiratete 1578 die schöne und talentvolle Isabella aus Padua, hochgeehrt wegen ihrer bei Frauen dieses Standes seltenen Ehrbarkeit und Tugend. Die Anmut ihrer Person kam den Reizen ihres Geistes gleich; sie schrieb hübsche Verse und gute Theaterstücke. Die Academia dei Intenti zu Rom zählte sie mit Stolz zu ihrem Mitgliede; Cardinal Aldobrandini erwies ihr hohe Ehre; Tasso und Ariost dichteten Sonette auf sie. Beide traten bei den „Gelosi“ ein. Francesco, obwol mehr dazu gemacht, die Wissenschaften zu pflegen, als die Menge durch Buffonerien zu amusiren, spielte erst Liebhaber-, dann mit grossem Beifalle Characterrollen. Er schuf im „Capitano Spavento,“ einem lächerlichen Prahlhans, der italienischen Bühne einen eigenartigen Typus. Ebenso erhob seine Gattin die Rolle der „Isabella“ zu einem typischen Character. Sie hatte in den meist für sie geschriebenen Stücken „la fortunata Isabella“, „le Burle d'Isabella“, „la gelosa Isabella“, „Isabella astrologa“, „la Pazzia d'Isabella“ u. s. w. stets die Hauptpartie. So trefflich aber auch die Leistungen der „Gelosi“ waren, sie hatten doch einen schweren Stand in der französischen Hauptstadt.

Unter den Zuschauern waren nur wenige, die gut italienisch verstanden und die Vorzüge der italienischen Comödie zu würdigen wussten. Während ihres Aufenthaltes machte sich das leicht verletzbare Selbstgefühl der französischen Schauspieler, die sich gegen die fremden zurückgesetzt wähnten, in einem Aufsehen machenden, für die Hofgeschichte sehr interessanten Pamphlete Luft, in dem mit beissendem Spotte gesagt wurde, dass der König die Italiener gar nicht brauche,

da am Hofe unter den „courtisans" genug Personen vorhanden seien, die besser als die Fremden Comödie zu spielen wüssten. Die „Gelosi" verliessen schon nach zwei Jahren (Juli 1604) Paris wieder. Ihr Weggang wurde von einem kleinen Kreise von Theaterfreunden, die treu zu ihnen gehalten hatten, lebhaft bedauert, wie aus den Versen des du Ryer (allerdings mehr geeignet, sie zu vertreiben, als zu halten) hervorgeht.

Leider sollte die Truppe Frankreichs Grenzen nicht erreichen, ohne einen schweren, nicht zu ersetzenden Verlust zu erleiden. Isabella Andreini wurde in Lyon von jähem Tode hingerafft. Ihr Gatte wurde durch diesen Vorfall so ergriffen, dass er für immer der Bühne entsagte.*)

Jahre vergingen nun, ehe es nach langen Unterhandlungen zwischen der Königin und ihrem Schwager in Mantua wieder gelang, eine Gesellschaft zur Reise nach Paris zu bewegen. Auch Heinrich IV. schrieb in dieser Angelegenheit neuerdings die liebenswürdigsten Briefe, Couriere gingen mit den dringendsten Depeschen hin und her. Vornehmlich erhob Arlecchino, der sich nach Mariens Wunsche durchaus bei der Truppe befinden sollte, Schwierigkeiten. Die Königin schrieb ihm sogar direct: „Harlequin. Ich bitte meinen Bruder, den Herzog, eine Gesellschaft der besten italienischen Comödianten, die in Mantua zu finden sind, hieher zu senden. Tragen Sie bedacht, dabei zu sein und den Anordnungen, die mein Bruder zu geben für angemessen hält, folge zu leisten, und suchen Sie es so einzurichten, dass Sie mit den Ihrigen im September in Lyon eintreffen können. Ich werde Befehl erteilen, dass mein Schatzmeister oder ein Beauftragter desselben, der nicht an der Gicht leidet (— ihr trésorier hatte sich bei früherer

*) Von der Wertschätzung, welche man der schönen und hochgebildeten Isabella in Frankreich entgegenbrachte, wo man ihr Andenken auch durch eine auf sie geprägte Medaille mit ihrem Portrait und den nach ihrem Namen angebrachten Zusatz: „Aeterna fama" ehrte, spricht eine Stelle im 6. Buche der „Histoire de France" von P. Mattrieu: „Die Truppe der Andreini spielte vor dem König und der Königin. Isabella war eine in der Poesie erfahrene Italienerin, die bezüglich der Eleganz, Gewandtheit und Leichtigkeit, ihre Rollen angemessen durchzuführen, ihres Gleichen nie gehabt hat. Als dieser schöne Geist zu den Gärten, in denen seine Jugend geblüht, heimkehren wollte, trennte sich in Lyon die Seele vom Körper, der auf Erden zurückblieb, während jene zum Himmel sich erhob, ohne dass Wünsche und Schmerzensrufe ihrer Bewunderer sie zu halten im Stande gewesen wären."

Gelegenheit sehr zugeknöpft gezeigt, —), sich dort einfinden wird, um Ihnen das Reisegeld richtig auszubezahlen, so dass Sie und Ihre Gesellschaft zufrieden sein werden. Fehlen Sie also nicht, wie auch ich meinen Zusagen nachkommen werde. Leben Sie wohl!" Alle diese Bemühungen blieben erfolglos; Arlecchino war nicht zu bewegen die Reise mitzumachen. Der Herzog liess durch seinen Gesandten in Paris mitteilen, dass der Schauspieler Fritellino und seine Frau Flaminia mit der Direction betraut worden seien und entschuldigte es selbst bei Ihrer Majestät, wenn nicht das gesamte Personal reisefähig sei, indem drei Damen durch bevorstehende delicate Familienvorkommnisse zurückgehalten würden.

Wieder setzte der Herzog von Savoyen des Königs von Frankreich Geduld auf eine harte Probe. Monate lang hielt er die Künstler in Turin zurück. Endlich trafen sie, im Februar 1608, in Paris ein, bei Hofe und in der Stadt freudig aufgenommen.*) Fritellino, der schon der Truppe angehört hatte, welche 1601 nach Frankreich gekommen war und das Terrain vollständig kannte, erwies sich seiner Aufgabe als Director und Darsteller vollkommen gewachsen. Er war sogar, was man bisher nie gesehen, befähigt, verschiedene Rollen der commedia dell'arte mit gleicher Vortrefflichkeit zu spielen. Und doch war dem armen Manne in seiner leichtfertigen Gattin, so ganz das Gegenteil der verehrungswürdigen

*) Sehr bezeichnend für die derzeitigen Theaterverhältnisse ist ein Conflict, in den sich kurz nach Ankunft der Gesellschaft (19. März 1608) dieselbe verwickelt sah. Ein naher Verwandter des königl. Grossstallmeisters weigerte sich, beim Eintritt in den Theatersaal dem Cassier Battistino das Eintrittsgeld zu zahlen, ja er gab ihm, als derselbe auf seinem Rechte bestand, sogar eine derbe Ohrfeige, worauf er sich eiligst in eine Loge zurückzog. Battistino aber folgte ihm auf dem Fusse, nochmals in bestimmten Worten laut den vorgeschriebenen Betrag fordernd. Der Edelmann antwortete: „Du bist mit der Münze bezahlt, die du verdienst." Der Italiener, dessen Geduld nun erschöpft war, schlug jetzt seinen Gegner so heftig ins Gesicht, dass ihm das Blut aus Nase und Mund strömte. Der Geschlagene zog den Degen, seine Freunde kamen ihm zu Hilfe, aber Battistino vermochte, von seinen Landsleuten unterstützt, zu entfliehen. Zwei Tage später fand sich der Franzose mit einer bewaffneten Schar, unterm Anschein, als gehörte sie zur königl. Garde, wieder ein, um Rache zu nehmen. Aber ihr Vorhaben wurde durchschaut und nochmals gelang es den vereinten Bemühungen der Schauspieler, ihren Collegen einem sichern Tode zu entziehen. Nur mit Mühe ward durch einen strengen königl. Befehl der Streit beigelegt.

Isabella, eine arge Zuchtrute aufgebunden. Sein Eheglück war nicht von Dauer; Arlecchino spielte mit glücklichem Erfolge die Kukuksrolle in seinem Hause. Aus seinen Briefen an den Patrone, den Herzog, ersieht man, dass er vergebens einer Ruhe nachjagte, die für ihn stets eine Fata morgana blieb.

Ende October verabschiedeten sich die Italiener wieder. Während ihres diesmaligen Aufenthalts kam erst der dritte Sohn des Herzogs von Mantua (1615 Cardinal, 1626 als Vincenz II. Herzog von Mantua) und später der Patrone H. Vincenz I. selbst nach Paris. Der französische Dauphin gab bei dieser Gelegenheit, um seine Wertschätzung der italienischen Künstler zu bethätigen, eines Tages der Schlosswache in Fontainebleau die Losung „Fritellino“ und an den folgenden Tagen die Namen der übrigen männlichen Mitglieder.

König Heinrich IV. war am 14. Mai 1610 durch einen fluchwürdigen Fanatiker ermordet worden. Im folgenden Jahre eröffnete die Königin durch ein eigenhändiges Schreiben (4. Sept. 1611) an den uns schon bekannten Sig. Martinelli neue, diesmal durch zwei Jahre dauernde Unterhandlungen. Obgleich sie bei einem Kinde desselben Patenstelle vertreten hatte, so dass der hochmütige Geck als Adresse seiner Briefe sich der Aufschrift: „A la Reine ma commère“ zu bedienen wagte, und obgleich sie das huldreichste Entgegenkommen zeigte, galt es doch fast unüberwindliche Schwierigkeiten zu besiegen, ehe ihr Wunsch Erfüllung fand. Eifersüchteleien aller Art verzögerten den Abschluss des Contracts. Neben Arlecchino wollten auch Sig^a. Florinda und ihr Gatte, Giov. Batt. Andreini, genannt Lelio, Francescos Sohn, die Direction führen. Sig^a. Florinda lebte ausserdem in bitterer Feindschaft mit Sig^a. Flavia, einem andern Gesellschaftsmitgliede. Zahllose Briefe gingen hin und her. Wie wenig die der Comödianten den entsprechenden Respect zu wahren wussten, beweist ein von Martinelli an den Cardinal Ferdinand von Gonzaga gerichtetes Schreiben, worin der unverschämte Spassmacher sich in Beziehung auf die Königin das Wortspiel gestatten durfte: „comadre gallina regina di Galli oltramontani.“*) Ferner schreibt er: „Meine Gevatterin Maria hat an den Herzog

*) Die lateinische Bezeichnung für Henne, gallina, ist eines Stammes mit dem Worte Gallia.

und Sie geschrieben, Sie möchten beide eine gute und vollkommene Schauspielertruppe zusammenstellen, welcher Sig^a. Florinda und ihr Mann, Sig^a. Flaminia, Fritellino, Sig^a. Flavia, der Capitano Rinocevente, ich und noch zwei andere gute Darsteller angehören sollen. Das sind die Künstler, welche die Königin zu sehen wünscht, und Ihnen beiden, meinen Herrn Gevattern, obliegt es nun, diese Creaturen mit einander zu versöhnen und unter einen Hut zu bringen, wozu meine schwache Kraft nicht ausreicht. Bitte also nach Ihrer besten Einsicht nicht zu ermangeln, dass die Gevatterin gut bedient werde. Verzeihen Sie mir, der ich vor Müdigkeit sterbe, die Kürze dieses Briefes und möge Gott Ihnen ein gutes Gedächtnis schenken, damit Sie sich in Gnaden stets Ihres Gevatters Arlecchino erinnern, der Ihnen in Worten tausend Reverenzen macht."

Erst im Sommer 1613 trafen Arlecchino und Genossen in Frankreich ein. Wenn auch wie immer mit Beifall aufgenommen, findet der Dichter und Critiker Fr. Malherbe jetzt doch bereits manches an den Aufführungen zu tadeln, insbesondere bemerkte er, dass Martinelli zu alt für sein Fach geworden sei. Trotzdem konnten die Italiener, als sie im Sommer des nächsten Jahres die Rückreise antraten, mit dem materiellen Erfolg ihres diesmaligen Aufenthalts wieder sehr zufrieden sein.

Auch Ludwig XIII., so einsilbig und menschenscheu er in den weiten Räumen seiner öden Schlösser gewöhnlich umherschlich, bethätigte wieder grosses Interesse für die italienische Comödie. Teils unmittelbar, teils durch den Abbate Ruccelai, einen an seinem Hofe weilenden Florentiner, wurden neue Unterhandlungen angeknüpft. Diesmal aber galt es, Hindernisse ganz besonderer Art zu besiegen. Der Bande gehörte jetzt ein weiblicher Dämon, ein ebenso anmutiges, als kokettes Geschöpf an, die Sig^a. Balbina, die mit ebenso bewundernswürdigem Geschick, als durch geheime Mittel die Herzen aller männlichen Mitglieder zu entzünden und in fürchterlichen Brand zu setzen und zu erhalten wusste; ja, diesem reizenden Satan machte es grösstes Vergnügen, über die durch sie erregten Schmerzen lachen und sich lustig machen zu können. Namentlich schmachtete Lelio in ihrem Liebesnetze und seine Gattin Florinda flüchtete sich einst, von

eifersüchtiger Wut erfasst, in eine Kirche, wo sie, in Thränen zerfliessend, durch drei Tage wie eine Besessene sich gebärdete und trotzdem zuletzt ihre schlaue Gegnerin noch bitten musste, ihr nicht zu zürnen, da sie fürchtete, ihr Gatte möge ihr ein Leid zufügen. Fritellino schilderte vor der Abreise nach Paris dem Herzoge diese Sachlage und schloss dann, nachdem er von der verheerenden Wirkung der Reize seiner Collegin eingehend gesprochen, seinen beweglichen Brief also: „Es erübrigt demnach, Durchlauchtigste Hoheit, keine Anstrengungen zu scheuen, um von Qualen, die uns allen „questa sgraziatella" bereitet, erlöst zu werden. Es ist nicht möglich, unter Verhältnissen, wie sie sich täglich unter uns abspielen, fortzuleben. Es handelt sich um Leben und Dasein und es ergeben sich hier Zustände, die Ew. Hoheit in Ihrer Weisheit wol werden ermessen können. Wir werden, so lange Balbina bei uns ist, weder in Italien noch in Frankreich Gutes zu leisten vermögen." Folge dieses Briefes war eine Verfügung, wonach zum grossen Leidwesen aller männlichen Mitglieder Balbina in Mantua zurückbleiben musste; aber auch Fritellino, im Ringen mit Martinelli unterliegend, fiel in Ungnade und musste auf die Reise nach Paris diesmal verzichten.

Die Italiener spielten im Hotel de Bourbon. Ludwig XIII. schenkte ihren Vorstellungen von der ersten an (12. Jan. 1621) die lebhafteste Teilnahme; er besuchte das Theater im Januar 9, im Februar 14 mal, abgesehen davon, dass er einige Male die Comödianten zu sich in seine Gemächer hatte kommen lassen. Als er sich im April zur Armee nach Südfrankreich begab, sprach er gegen Arlecchino die Erwartung aus, ihn bei seiner Rückkehr noch anzutreffen; darauf wollte dieser aber unter keiner Bedingung eingehen, ja er entzog sich einem aus Mantua ihm diesfalls zukommenden Befehle, für ein weiteres Jahr in der französischen Hauptstadt zu bleiben, durch die Flucht, nun bei den „Fedeli" in Venedig eintretend. Der Sturm von Entrüstung, der innerhalb der Truppe diesem Ereignis folgte, legte sich, als Lelio, auch sonst, wie sein Vater, ein hochgebildeter Mann und ein in comischen Stücken und Feerien fruchtbarer und glücklicher Schriftsteller, nun die Direction übernahm und so klug und einsichtsvoll führte, dass alle Darsteller Ursache hatten, mit den gewonnenen künstlerischen und materiellen Erfolgen zufrieden zu sein. Schon 1623 kehrte

er mit seiner Truppe, nachdem er kaum ein Jahr entfernt war, wieder nach Paris zurück. Jetzt war seine Gattin der Stern der Gesellschaft. Während der politischen Wirren, von denen das Herzogtum Mantua nach dem Tode der Cardinal-Herzoge Ferdinand (st. 1626) und Vincenz II (st. 1627) heimgesucht wurde, zerstreuten sich die dortigen Künstler und mit der Bühnenherrlichkeit der kleinen Residenz war es nun für immer zu Ende.

Wie die französischen Bestrebungen auf dem ganzen Kunstgebiete von Italien her unausgesetzt beeinflusst wurden, so auch, wie wir darzulegen suchten, das Theater; ja dies vielleicht in noch höherm Grade als alles übrige. Aber verliere man nicht aus dem Auge, dass dies nur für die von den obern Gesellschaftsschichten aufgesuchten Zerstreuungen gilt, dass des Theaters vornehmste Protectoren in der Folge die Königin Anna, die Cardinäle Mazarin und Bichi und König Ludwig XIV. waren. Die Masse des französischen Volkes verhielt sich fremden, namentlich italienischen Einwirkungen gegenüber stets noch ablehnend, wenn nicht feindlich; aber auch nur darin ist die Ursache einer selbständigen künftigen Entwicklung ihrer Bühne zu suchen. Die vom Hofe besuchten Ballete, Tragödien und Comödien folgten entweder antiken Vorbildern oder es hatten ihre Leitung Italiener in den Händen. Nicht genug damit, auch die Oper ordnete man der Führung der letztern unter.

Der sonst so sparsame Mazarin liess, 14. December 1645, im Saale des Petit-Bourbon*) durch eine zu diesem Zwecke in Parma engagirte italienische Truppe, der auch der berühmte Maschinist Torelli**) angehörte, das Pastorale „la Festa

*) Das Schloss Petit-Bourbon lag in der rue des Poulies, vis-à-vis dem Kloster S. Germain de l'Auxerrois; es wurde 1660, als der Bau der neuen Louvrefaçade begonnen wurde, demolirt.

**) Sieur Torelli, in Venedig geboren, galt in dieser Zeit als der geschickteste Künstler in seinem Fache. Man nannte ihn „den grossen Zauberer.“ Er hatte einen Mechanismus erfunden, mittelst dessen man eine ganze Scene mit 100 Personen mit einem Schlage verschwinden lassen oder umwandeln konnte. Darüber erbitterten sich seine heimatlichen Collegen so, dass sie ihm nach dem Leben trachteten. In einer Nacht, da er in Venedig seine Wohnung

teatrale o la Finta pazza" (die Geschichte Achills in Scyros behandelnd) von Giulio Strozzi (1641 für Venedig componirt) mit grossem Aufwande aufführen. Obwol in diesem Stücke declamirt, gesungen und getanzt wurde, war es doch noch keine Oper, sondern nur ein mit oftmaligem Decorationswechsel ausgestattetes, reiches Schauspiel. Als eine Concession an den französischen Geschmack (denn die italienischen Singspiele kannten dergleichen nicht) ist es anzusehen, dass ein von Affen und Bären ausgeführtes Ballet den ersten Act, tanzende Strausse, die sich zu einer Quelle niederbeugten, um daraus zu trinken, den zweiten schlossen. Vier Indianer, dem von Pyrrhus als Enkel anerkannten Nicomedes Papageien anbietend, tanzten das Schlussballet. Das Stück, obwol es durch seine Neuheit, die Schönheit der Stimmen, die Mannigfaltigkeit der Sinfonien, die wunderbaren Decorationen, die überraschende Präcision der Maschinen und die Pracht der Costüme Bewunderung erregte, erschien doch zu lang und war durchaus nicht nach dem Geschmacke dèr Zuschauer.

Eine andere Truppe führte am Faschingsdienstage 1646 in der petite salle du Palais royal ein ähnliches Werk, aber nicht mit besserm Erfolge auf. Die Anwesenden glaubten dabei vor Langweile und, weil der Saal schlecht erwärmt war, vor Kälte umkommen zu müssen.

In diesem Jahre machte man in Carpentras (dem französischen Schilda) den Versuch einer künstlerischen Decentralisation. Abbé de Mailly, Secretär des dortigen Bischofs, des Cardinals Bichi, der bemüht war, einen kleinen künstlerischen Hof um sich zu bilden und sich als Kunstmäcen aufzuspielen, ein einsichtsvoller Musiker und Musikschriftsteller, schrieb eine Tragödie, „Ackbar, roi du Mogul," in welcher Chöre, Recitative und Sinfonien vorkamen. Diese im bischöflichen Palais aufgeführte Piece machte einiges Aufsehen, konnte jedoch den Forderungen, die man an einen schönen, richtig declamirten Gesang erhob, auch noch nicht entsprechen.

---

aufsuchen wollte, griffen ihn maskirte Männer an nnd nur seiner muligen Verteidigung hatte er es zu danken, dass er, wenn auch mit Einbusse dreier Finger, mit dem Leben davon kam. Erschreckt durch diesen Vorfall, verliess er seine Vaterstadt. In Frankreich wurde er freudig aufgenommen und als Maschinist des Königs angestellt.

Am 5. März 1647 gab man: „Orfeo ed Euridice“ (Componist unbekannt). Diese Inscenirung verursachte dem Cardinal eine Ausgabe von 550000 fr. Auch diese Tragicomödie hatte trotz der wunderbarsten Ausstattung und anderer in Frankreich bisher nichtgesehener Erfindungen keinen Erfolg. Bei diesem schönen, aber unglücklichen Orpheus, oder besser gesagt: Morpheus, schlief jedermann ein.

Seit hundert Jahren schon stritt man sich in Frankreich über die Fragen, ob der französischen oder italienischen Musik der Vorzug gebühre und die französische Sprache überhaupt sich zu musikalischer Behandlung eigne? Bei unsern Nachbarn jenseits der Vogesen haben hitzige Federkämpfe über derartige problematische Untersuchungen eigentlich nie aufgehört. In musikalischen Angelegenheiten behaupteten die Franzosen übrigens von je her den Anspruch auf die erste Stelle und wehe dem, der ihnen hier zu widersprechen wagte. Zu Beginn des 18. Jahrhunders waren l'abbé Fr. Raguenet und monsieur Ph. Lecerf de la Viéfville de Freneuse die Wortführer in diesem, wenn auch unblutigen, doch wütenden musikalischen Kampfe; aber sie vermochten ihn nicht zu schlichten und selbst der grosse J. J. Rousseau, der ihr Erbe antrat, kam, obgleich er sich zuletzt zu gemässigterer Anschauung verstand, nicht zu Ende damit. Er hatte fünfzig Jahre später (1752 und 1753) in einem Moment gerechtfertigter übler Laune den Einfall, sich in einer das französische Selbstgefühl hochgradig verletzenden Weise über die musikalische Beanlagung der Franzosen zu äussern. Es war im hitzigsten Buffonenstreite und beinahe hätte sich der Bürger von Genf genötigt gesehen, den Wanderstab zu ergreifen und den Staub von Paris von seinen Schuhen zu schütteln, weil er mit begeisterter Stimme das Evangelium der italienischen Musik verkündet und in der Leidenschaft des Kampfes die Unklugheit begangen hatte, den französischen Gesang als ein Gebelle und Geheule zu bezeichnen und zu behaupten, dass die Franzosen, denen die Natur alle Begabung dafür versagt habe, keine Musik besässen und keine haben könnten und sollten sie je eine haben, es nur um so schlimmer für sie sein würde.

Doch greifen wir den Ereignissen nicht vor. Bis zur Mitte des 17. Jahrh. hatten sich die musikalischen Zustände

Frankreichs kaum gebessert. Die Geschichte nennt uns während eines langen Zeitraums keinen einzigen Tonsetzer von Bedeutung. Dennoch erkannte man, dass etwas geschehen müsse, das einer Anteilnahme an der allgemeinen musikalischen Bewegung gleich sah. Es war für die Eitelkeit der Pariser denn doch zu demütigend, immer nur verhasste Italiener als Componisten, Sänger und Maschinisten auf ihren Theatern zu sehen. Vermochten die von jenseits der Alpen her importirten Werke auch musikalisch nicht zu genügen, d. h. vermochte man in Frankreich noch nicht die Schönheit der Stimmen, die Kunst des Gesanges, die Sangbarkeit der Melodien, lauter Merkmale der italienischen Opern, zu würdigen, der bei Aufführungen derselben entfaltete Luxus und die Pracht der Ausstattung erregten stets allgemeine Bewunderung. Man beschloss nun, dies Genre im Lande selbst zu cultiviren. Keinem Geringern als dem grossen P. Corneille ward vom Hofe der ehrenvolle Auftrag, im italienischen Geschmacke ein französisches Stück zu schreiben. Wer hatte grösseres Anrecht, auf die Auszeichnung Anspruch zu erheben, Frankreich den ersten Operntext zu geben, als er, der bewundertste unter den damaligen Dichtern dieses Landes? So entstand das Drama: „Andromède,“ dem nicht bloss als nebensächlicher Schmuck, sondern als organische Bestandteile Gesänge, Tänze, Maschinen, Decorationen und all die überraschenden Changements beigefügt waren, über welche das Genie des königl. Theatermeisters verfügte. Es wurde Ende Januar 1650 auf der neuen, geräumigen und reich ausgestatteten, von sieur Torelli im grossen Saale des Petit-Bourbon hergestellten Bühne durch die königl. Schauspielertruppe des Marais aufgeführt.*) Decorationen und

*) „Andromède“ war bereits drei Jahre vollendet, ehe sie auf die Bühne kam. Bestimmt, im Carneval 1648 auf dem Théâtre des Palais-royal aufgeführt zu werden, verzögerte sich die Darstellung, weil während einer gefährlichen Erkrankung des jungen Königs der Beichtvater der Königin, (der nachmalige heilige) Vincent Depaul, deren Geschmack für derartige Vergnügungen ganz zu degoutiren wusste. Gleichzeitige Berichte schildern den Erfolg der „Andromède“ als einen fabelhaften, so dass der Dichter für die Verzögerung der Aufführung dadurch reichlichst entschädigt wurde. Bewundernd wurde die Poesie als des berühmten Verfassers beste Arbeit in diesem Genre gepriesen. Ja noch mehr: selbst die Frommen sahen ihre Scrupel besiegt, da sich ihnen kein Anlass bot, sich über eine irgendwie Anstoss erregende Stelle zu beklagen. Die tausende von Zuschauern, die sich zu den Vorstellungen drängten (viele sahen

Maschinen waren so ausgezeichnet gelungen, dass sie für würdig befunden wurden, in Kupfer gestochen zu werden. Die Musik hatte der excentrische Dichtercomponist Ch. Coypeau, gen. Assoucy geliefert. Die Aufführung fand begeisterte Aufnahme; aber die Dichtung, weder Drama noch Oper, keine nachhaltig günstige Beurteilung. „Andromède“ wurde von spätern Critikern als das schwächste Werk des in seinen übrigen Dramen so sehr gefeierten Corneille bezeichnet. Schon 1. Februar verreiste der Hof in die Normandie; der König konnte sich der ausserordentlichen Huldigungen, welche ihm der Poet im Prolog der „Andromède“ dargebracht, nicht oft erfreuen; aber da er nicht wollte, dass das Publicum auf das Vergnügen, das ihm das prächtige Schauspiel zu bereiten im stande war, verzichten sollte, wurde in seiner Abwesenheit mit den Darstellungen, trotz der grossen Kosten, welche dieselben verursachten, fortgefahren. „Nicht leicht hatte man je so den Weg zu einem unschuldigen Vergnügen erschlossen gesehen als jetzt, aber es gab auch in allen Ständen unter Geistlichen und Weltlichen wenige, die ihn nicht gerne eingeschlagen hätten.“

Im Jahre 1682 (15. Juli) kam man im Théâtre français auf „Andromède“ zurück. Die Schauspieler, keine Ausgaben und keine Mühe scheuend, der Darstellung möglichsten Glanz zu geben, hatten Torellis Einrichtungen erworben, aber an Stelle des von ihm sehr sinnreich construirten künstlichen Pegasus ein wirkliches, vorzüglich dressirtes Pferd, das alle Bewegungen in der Luft machte, welche man sonst nur auf festem Boden ausführen sieht, gesetzt. Diese in Paris nie gesehene Neuerung

mit wachsendem Interesse das Stück 10—12 mal) wähnten immer neue Schönheiten zu entdecken und die drei Stunden, welche es spielte, dünkten allen viel zu kurz. Allerdings enthusiasmirte man sich vielleicht mehr noch als für die Dichtung für die Kunst des Maschinisten. Der merkwürdige Flug der Melpomene im Prolog, die Ankunft der Juno, deren Wagen in der Luft in schönen Wendungen rechts und links, vorwärts und rückwärts sich bewegte, die Erscheinung der in einer Wolke sitzenden Venus, deren Antlitz so beleuchtet war, dass die davon ausgehenden Strahlen einen glänzenden Stern bildeten, genügend die ganze Bühne zu erhellen, Donner und Blitze, so natürlich nachgeahmt, dass man von Schrecken erfasst wurde u. a., erregten stets wieder das Staunen der Zuschauer. Das Gedicht mit derselben Strenge, wie die übrigen Werke Corneilles, zu beurteilen, wäre ein Unrecht; es ist eine lyrische Gelegenheitsdichtung und als erstes Muster seiner Gattung in französischer Sprache immerhin von grossem Interesse.

erwies sich so zugkräftig, dass das Stück bis zum folgenden 4. October 33mal und zwischen dem 22. Januar — 4. April 1683 40mal wiederholt werden konnte.*) Von grossem Interesse und nachhaltigem Einflusse, weil in der Folge von allen Operndichtern adoptirt, wurde noch eine andere durch Corneille in seiner „Andromède" getroffene Einrichtung. Er hatte im Prolog des Königs Lob in den überschwänglichsten Versen gesungen. Von jetzt ab wurde es unerlässlicher Gebrauch, dasselbe, immer reicher und schwungvoller variirt, in jedem künftigen Prolog zu wiederholen.**)

Auf „Andromède" folgte am 26. Febr. 1651 das Ballet „Cassandre" von Benserade, in welchem, wie schon gesagt, der auf seine Figur und würdevoll-graziösen Manieren sehr eingebildete Ludwig XIV. zum ersten Male tanzte. In den nächsten Jahren sah man „le Ballet des Arts," (1652) „le Ballet de la Nuit," (1653) „les Noces de Thétis et de Pélée" und „la Verità ramenga" von Fr. Sbarra, letztere Werke von einer aus Turin verschriebenen italienischen Truppe dargestellt (beide 1654), „l'Impatient" und „la Raillerie" (1659).

Die bisher gegebenen Ballete und italienischen Opern hatten, ob des darin entfalteten Luxus, wol Neugierde und Bewunderung erregt, wahrhaft zu befriedigen vermochte

*) Es hatte auf den Zudrang keinen Einfluss, dass das Entrée sehr erhöht worden war. Eine im Büreau genommene Parterrekarte kostete 1/2 Louisdor, eine Balconkarte 30 liv. (nach unserem Gelde 70—80 fr).

Um das Pferd kriegerischen Mut zeigen zu lassen, hatte man es einige Tage vor der Aufführung strengem Fasten unterworfen. Als es nun erscheinen sollte, schwang ein in der Coulisse stehender Diener einen Habersack. Das arme, von Hunger gequälte Tier wieherte sofort, strampfte mit den Füssen und entsprach dadurch vollkommen der Absicht, die man mit ihm hatte. Die Rolle des Perseus spielte sieur Dauvilliers.

**) Die oft wiederholte Behauptung, als wäre der Prolog der „Andromède" der erste seiner Art gewesen, wird durch die Thatsache widerlegt, dass schon dem 1647 aufgeführten „Orfeo" ein solcher voranging. Man hatte nämlich diesem Werke ein Vorspiel beigefügt, das die beharrliche und nachmals so sehr missbrauchte Gewohnheit einführte, die man unter Ludwigs XIV. Regierung mit diesem Mittel widerwärtiger Schmeichelei trieb, und dessen Inhalt, wie der aller nachfolgenden, der Handlung völlig fremd blieb. Die Decoration stellte im Prolog des „Orfeo" eine belagerte Stadt vor, die Mauern stürzten ein, die französische Armee erschien auf der Scene und die Siegesgöttin, vom Himmel niederschwebend und Verse zur Ehre der k. Waffen und der Königin-Mutter singend, krönte den König.

weder ihre Poesie noch ihre Musik. Um die Idee eines schönen Schauspiels mit dem Zauber wolklingender Verse, schönen Gesanges und geschmackvollen scenischen Glanzes vereinigen zu können, galt es nun endlich, Bühnenwerke zu ersinnen, die neue Wirkung versprachen, grössere Anziehungskraft zu äussern vermochten und von geistvollem Inhalt und regelrechter Erfindung waren. Man ahnte die Oper, hatte aber noch keinen klaren Begriff von dem, was man erstreben, erreichen, schaffen wollte. Früher Geschehenes, darüber waren alle einig, konnte auf die Dauer nicht mehr genügen.

Was eine endgiltige Entwicklung immer noch verzögerte, war, abgesehen von dem in den Köpfen der Lyriker immer noch unvertilgbar haftenden Vorurteil, dass die französische Sprache sich überhaupt nicht zu musikalischer Behandlung eigne, die andere durchaus irrige Meinung, dass die Musik nur als Zugabe zum heroischen Drama, von dessen rethorischem Character nichts aufgegeben werden sollte, betrachtet werden könne. Diese Ansicht hatte seiner Zeit die Einführung der Chöre in die Trauerspiele der Dichter der Plejade veranlasst. Aber man war ja nun längst von der Einrichtung, Gesänge, die ausser Beziehung zur Handlung standen, am Ende der Acte hören zu lassen, wieder abgekommen. Ein weiterer Grund, der die Sache nicht vorwärts kommen liess, lag in der instinctiven Abneigung der Franzosen gegen alles über die Alpen zu ihnen Kommende und in der masslosen Ueberschätzung ihrer eigenen musikalischen Begabung. Benserade, dessen Ballete so berühmt waren und dessen leichte und elegante Verse so sehr bewundert wurden, wagte nie eine ganze Scene singen zu lassen. So wenig Vertrauen besass man noch in die Kraft und Ausdrucksfähigkeit einer Sprache, in der Fr. Malherbe, J. L. Guez de Balzac und Cl. Favre de Vaugelas bereits gedichtet hatten, dass man sogar das kleinste Liederspiel für unausführbar hielt. Anderseits gähnte und langweilte man sich in den italienischen Opern, die selbst eine souveraine Protection nicht vor dem Falle bewahren konnte. Obwol es in Frankreich durchaus an guten Musikern und schönen, für den Kunstgesang gebildeten Stimmen fehlte, besass man doch die höchste Meinung von der nationalen Gesangskunst, sich dabei auf eine Aeusserung des berühmten Sängers Luigi (?) stützend. Dieser verfeindete sich nämlich nach seiner Rück-

kehr aus Frankreich in Rom mit allen seinen Collegen, weil er, wie er es schon in Paris gethan, öffentlich aussprach, dass man, um eine Musik angenehm zu finden, italienische Arien von Franzosen singen hören müsse.

Es wird dem von N. Boileau-Desprèaux (1636—1711) so grausam verhöhnten und als mittelmässiger Poet gekennzeichneten Perrin zu stetem Ruhme gereichen, der erste gewesen zu sein, der einen französischen Operntext schrieb, wenn derselbe auch noch kein poetisches Meisterstück war. Er hat sich dadurch ein Recht auf die Sympathie der Nachwelt erworben, dass er die Möglichkeit der Oper erkannte, und dass er ungeachtet voreiliger Critiker und verbissener Gegner, die seine Bemühungen schon lächerlich zu machen suchten, noch ehe er mit seinen Arbeiten an die Öffentlichkeit getreten war, den Mut hatte, mit Camberts Hilfe seine Pläne zu verwirklichen. Pierre Perrin, der erste, diese Bezeichnung verdienende Operndichter Frankreichs, wurde 1620 in Lyon geboren und nachdem er, 55 Jahre alt (1675) in Paris gestorben war, vom Pfarrer der Kirche S. Germain l'Auxerrois daselbst beerdigt. Er kam in die Hauptstadt und nahm den Titel Abbé an, obwol er nur Hofabbé, nicht wirklicher Abbé war, denn er trug nur das petit collet (Bäffchen). Sein Titel brachte ihm keinerlei Vorteil, da er nie eine Abtei, nicht einmal eine Pfründe besass.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts erzählte man sich in Paris folgende etwas scandaleuse Geschichte: Ein gewisser Barroire, gen. Bizet, Bürgermeisterssohn aus la Rochelle und einer reichen dortigen Kaufmannsfamilie entstammend, hatte die Tochter eines Herrn L'Hoste, Schwagers des Intendanten Arnaut, geheiratet. Er machte die Reise aus der Charente nach Paris, um sich für 10,000 liv. das Amt eines Parlamentsrates zu kaufen. Obwol er sich als veritabler Dummkopf darstellte, nahm man ihn, weil sein Schwiegerpapa Credit hatte und ein Mann von Einfluss war, doch auf, sagend: „Es ist sieur L'Hoste, den man aufnimmt, nicht sein Schwiegersohn“. Dieser protestantische Herr verband sich in zweiter Ehe mit der Witwe des Criminallieutenants L'Allemant, geb. Grison, einer Katholikin aus gutem Hause. Sie besass weder besondern Geist, noch auffallenden Verstand, aber bevor sie diesen Tölpel zum Gemal nahm, war sie eine passable Frau.

Von dem alten Geizhals nicht allzugut behandelt, wurde sie mit ihm geizig. Endlich starb er an der Gicht. Wieder in Freiheit, erkannte sie, dass ein alter und selbst ein vom Zipperlein arg geplagter Mann doch besser als keiner sei und dass, so dumm er war, er dennoch nicht ganz zu verachten war. Sie lebte nun im Concubinat mit dem in ihrem Hause wohnenden Amtmann des Faubourg S. Germain, bis sie von ihm um einige Summen geprellt wurde. Nun trieb sie es noch schlimmer; und nachdem sie bei ihrer Nachbarin Vanmol, der leichtfertigen Witwe eines flämischen Malers, einen jungen Schöngeist, Namens Perrin, der sich damit beschäftigte, Virgils Aeneide in französische Verse zu übersetzen, kennen gelernt, verliebte sich die 61jährige Dame plötzlich in ihn, liess sich, um die 6 Jahrzehnte, die über ihrem Haupte hingegangen waren, etwas zu maskiren und um ihrem neuen Liebhaber einen bessern Eindruck zu machen, am nächsten Morgen Haartouren aller Couleurs (grau und weiss ausgenommen) kommen und heiratete ihn heimlich. Diese Extravaganz zog ihr die Verachtung ihrer Söhne zu, die ihr einen Rat der grossen Kammer zugedacht hatten (aber sie war der alten Männer überdrüssig). Der Chagrin, dem sie von jetzt ab unausgesetzt preisgegeben war, die strenge Isolirung, in der sie ihre Kinder hielten, die Unmöglichkeit, mit dem Gegenstand ihrer Neigung verkehren zu können, zogen ihr zuletzt eine Krankheit zu. Nun aber hielten die Herren Söhne die Thüren erst recht zu und Perrin konnte, trotzdem er die Hilfe des Civillieutenants in Anspruch nahm, nicht bis zu seiner jungen Frau vordringen. In der Verlassenheit und Einsamkeit des Krankenzimmers kam sie endlich von ihrer Thorheit zurück, erklärte, dass die Vanmol sie seiner Zeit trunken gemacht, indem sie ihr weissen Wein und Clarett vermischt angeboten habe, und entschlief darauf sanft und selig, ohne ihren in Angst und Sorgen schwebenden Gemal nochmals gesehen und in den Besitz ihres Nachlasses gesetzt zu haben. So war Abbé Perrin unter die Ehemänner gekommen, ohne dass ihn sein grosses Opfer etwas genützt hatte. Die Söhne der Frau Bizet gaben von ihrem Vermögen nichts heraus und der Dichter blieb sein Leben lang arm und starb sogar im Schuldturm.

Um 1645 trat Perrin mit dem Poeten Vinc. Voitüre

(1598 – 1648) in Verbindung, der, einst Hofmeister Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV., jetzt Gesandteneinführer beim Bruder des erstern, dem Herzog Gaston von Orleans, war. Perrin kaufte sich mit Hilfe ihm gemachter Darlehen um 16,000 liv. dessen Amt und ward dann auch sein Nachfolger. Der zweite Sohn Heinrichs IV., der Stifter der durch ihre Excesse berüchtigt gewordenen neuen Linie Orleans, war ein sehr intelligenter und hochbeanlagter Mann, aber ohne jeden moralischen Halt. Durch Sittenlosigkeit und seinen Hass gegen Richelieu bekannt, versammelte er einen glänzenden und lustigen Hof um sich, der, in schroffem Gegensatze zu dem seines tugendhaften, aber finster-melancholischen Bruders stehend, für junge Edelleute eine Schule des Vergnügens und der Verderbtheit war. Das Theater und alle sich daran knüpfenden Unterhaltungen waren seine, wie seines Anhangs vorwiegende Leidenschaft. Als seiner Zeit der Schauspieler Molière, 1644, mit seiner Truppe von Rouen nach Paris übersiedelte, warf sich Gaston sofort zu seinem Beschützer auf.*) Wenn er sich nun auch nicht gerade darauf piquirte, in den in seinem Palais Luxembourg veranstalteten Aufführungen selbst die Hauptrollen zu spielen, so nahm er doch lebhaften Anteil an dem lustigen Treiben. Er tanzte und sang auch in den comischen und leichtfertigen Balleten, die nach seiner Angabe die Dichter Cl. de l'Estoile, Guill. Colletet, Fr. Maynard, Benserade, Gombaud und Molière schrieben und die Musiker Bordier, Et. Moulinié, P. Guedron, Gabr. Bataille, A. Boësset, sieur de Villedieu und dessen Sohn, chevalier J. Bapt. Boësset, sieur de Hault, L. de Molier und J. B. Lully componirten. Für solchen Herrn musste der kluge, gesinnungslose, allzeit dienstbare Perrin ein willkommenster Diener sein; er wurde denn auch alsbald erklärter Liebling seines neuen Gebieters. Bei dem Abbé hinwieder, den schon persönliche Neigung zum Theater trieb, musste in

*) Molière, eigentlich J. B. Poquelin, geb. 15. Jan. 1622, gest. 7. Feb. 1673, verband sich 1642 mit einer Schauspielertruppe, die im faubourg S. Germain spielte. 1646—53 war er Mitglied wandernder Gesellschaften. Nach Paris zurückgekehrt spielte seine Truppe wieder im faubourg S. Germain unterm Namen „Troupe illustre"; dann im Petit-Bourbon; dann (1658) im Palais royal unterm Namen „Théâtre de Monsieur"; zuletzt (1665) mit dem Titel „Troupe du roi". Diese Truppe (troupe roïale), eine Vereinigung des Theaters français mit ohngefähr 12,000 liv. Pension, etablirte sich 1684 in ihrem eigenen Hause, rue des Fossés-S.-Germain.

solcher Umgebung die seitherige Vorliebe zur Leidenschaft anwachsen. Und hier mag ihm dann auch zuerst der Gedanke gekommen sein, eine französische Oper zu schreiben. Indess überdachte er sein allgemein als Chimäre belachtes Project lange und bereitete sich nicht nur selbst gründlich darauf vor, er wusste auch den Musikern Gelegenheit zu bieten, sich in ein ihnen bisher neues und fremdes Genre in sofern einzuleben und in ihm sich zu versuchen, als er ihnen wolklingende Verse in ungewöhnlichen Massen bot, in denen er sich mutvoll über die die französische Poesie noch beengenden, von dem grausamen Zuchtmeister Boileau strenge überwachten Regeln hinwegsetzte und indem er sie veranlasste, ihre Kräfte und Fähigkeiten an einem bis dahin poetisch nicht versuchten Inhalte zu üben. Neue, unregelmässige Formen, geeignet ihre Inspiration an gewissen practischen und rhythmischen Schwierigkeiten zu erproben, ein der Tonkunst bisher fremder Gefühlsausdruck sollte sie endlich befähigen, das, was er lyrisches Genre nannte, zu erreichen.*) Man sieht, Perrin war intelligent genug, die Hindernisse, die sich seinem Unternehmen entgegenstellten, zu würdigen; er besass aber auch Geschick und Geist, ihnen zu begegnen und sie zu besiegen. Übrigens scheint er selbst ein guter Musiker gewesen zu sein

Mochte nun auch, wie seine Feinde und Neider sehr mit Unrecht behaupteten, seine poetische Ader nur von geringer Ergiebigkeit gewesen sein, seine Verse erhoben sich doch weit über die Gewöhnlichkeit, und namentlich eigneten sie sich trefflich dazu, musikalisch behandelt zu werden. Weder durch das geringschätzende, in gleichem Masse auch Quinault treffende Urteil des hochnäsigen Parnasswächters Boileau, noch durch die Sticheleien seines Bekanntenkreises, liess er sich vom

*) Im Vorwort zu seinen „Oeuvres de Poésie" Par. 1661, spricht er sich über seine poetische Thätigkeit also aus: „Man wird hier eine Sammlung von paroles de musique finden, zu verschiedenen Zeiten von berühmten Musikern componirt. Diese Verse sollten eigentlich lyrische (weil zur Lyra oder einem andern begleitenden Instrumente gesungen) heissen. Sie erfordern Genie und eine besondere Kunst, die, bisher nur wenig bekannt, von keinem unserer Dichter noch cultivirt wurde. Allerdings fand man unter denselben nur selten Orpheuse, d. h. dichtende Musiker oder musikalische Dichter, welche die Schwestern Poesie und Musik zu verbinden wussten. Nach dem Zeugnis gebildeter Musiker sind ihre lyrischen Verse und angeblichen Lieder nichts weniger als Lyrik und Gesänge."

einmal eingeschlagenen Wege ablenken. Er verfügte über alle wünschenswerten Eigenschaften, das von ihm lange überdachte Werk ins Leben treten zu lassen. Inmitten einer dem Vergnügen ergebenen, ins Theater vernarrten Gesellschaft, in einer Zeit, da die bessern Kreise mit einer gewissen bizarren Vorliebe sich der Beschäftigung mit Musik hinzugeben begannen, hatte er eine Idee, welche Musik und Theater gleichzeitig berührte und die er, obgleich man ihre Lebensfähigkeit bestritt, überraschender Weise mit ungeahntem Erfolg durchführte. Er hatte vieles gesehen, verglichen, beobachtet, vielleicht selbst Italien besucht (wenigstens war ihm das Italienische geläufig) und sich durch beständigen Verkehr mit Musikern eine für einen Dilettanten ungewöhnliche Kenntnis und künstlerische Einsicht verschafft. Von wolwollenden und einsichtsvollen Beratern unterstützt, wusste er alle Chancen für den nicht mehr fernen Tag des grossen Kampfes zu berechnen. Zudem war er intrigant, schlau, geschmeidig, ehrgeizig, erfinderisch, schwer abzuweisen, nichts weniger als scrupulös in seinen Mitteln und — von vielen Gläubigern unausgesetzt bedrängt. Da ihm nun auch die Gönnerschaft hoher und einflussreicher Persönlichkeiten nicht fehlte, vereinigten sich in seiner Person alle Vorbedingungen für die von ihm zu spielende Rolle. Seine Ausdauer, Energie und Willenskraft liessen ihn zuletzt auch wirklich über alle Schwierigkeiten triumphiren. Trotzdem war er ein Pechvogel der beklagenswertesten Sorte. So oft er sich am Ziele sah, wurde er auch immer wieder um die Früchte seiner Mühen betrogen. Im Momente, da er hoffen durfte, unterstützt von seinem Herrn und Gönner, Gaston von Orleans, lange erstrebte Wünsche erreichen zu können, starb derselbe, und zwar zu sehr unrechter Zeit für ihn (12. Feb. 1660). Dann schien es wieder, dass er in Mazarin, dem er auch seine Gedichte gewidmet hatte, einen neuen Beschützer gewinnen sollte. Sein Schäferspiel „Pastorale“ fand dessen vollste Anerkennung; aber auch diesen Mäcen verlor er im Momente, da seine Oper „Ariane“ vorbereitet, studirt und zur Aufführung fertig war (19. März 1661). Noch einmal, nachdem „Pomone“ so glänzenden Erfolg gehabt hatte, lachte ihm die Sonne des Glücks; aber der sorglos in den Tag hineinlebende Abbé wusste es nicht an seine Person zu fesseln. Und so fristete er zuletzt in Not und

Elend das armselige und hungrige Dasein herabgekommener Poeten des 17. Jahrhunderts.

Mit Perrin, der ausgebreitete musikalische Bekanntschaften hatte, finden wir besonders einen Tonsetzer verbunden, dem die Geschichte der Kunst bisher nicht den verdienten Platz anwies. Robert Cambert, Sohn eines gleichnamigen Schwertfegers und der Marie Moulin, seiner Ehefrau, war in Paris 1628 geboren. Nachdem er den Unterricht des berühmtesten Clavierspielers seiner Zeit, des Jac. Champion de Chambonnières*) genossen, wurde er Organist an der Collegiatkirche S. Honoré, heiratete (27. Juni 1655) Marie, die Tochter des verstorbenen Schneiders Jac. de Moustier in Pontoise, (welcher Ehe eine, später mit dem Musiker M. Farinelli verehelichte Tochter entstammte) und erhielt 1665 die ehrenvolle Anstellung als Sur-Intendant der Königin Mutter. Diese rasche Carrière lässt darauf schliessen, dass er ein Lieblingsschüler seines am Hofe sehr einflussreichen Lehrers war. Jedenfalls hatte er früh schon den Ruf eines hervorragenden Clavierspielers und Organisten, wie den Ruhm eines tüchtigen Componisten in geistlichem und weltlichem Genre sich erworben. Er schrieb in grosser Zahl sehr beifällig aufgenommene Motetten für die Kirche, Gesänge und Sinfonien für die musikalischen Unterhaltungen seiner Fürstin und frische Trinklieder für seine lustigen Freunde. Leider hat er nur sehr wenige seiner Werke veröffentlicht; von seinen Opern haben sich nur Bruchstücke erhalten. Es ist daher schwer, über die Leistungsfähigkeit des jedenfalls höchst talentirten Mannes, wie über den eigentlichen Wert seiner Tonsätze ein erschöpfendes Urteil zu gewinnen.**)

---

*) Chambonnières, Kammerclavierspieler Ludwigs XIV., ist als das Haupt der französischen Clavierschule anzusehen. Er nahm diesen Namen von einem in Brie gelegenen, erheirateten Gute an. Schon sein Grossvater Thomas und sein Vater Jacques hatten als Organisten und Componisten unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. einen Namen. Er entzückte seine Zeitgenossen durch einen Vortrag von ausserordentlicher Lieblichkeit, den er durch einen eigentümlichen Anschlag, mittelst dessen er dem Instrumente Töne von besonderer Schönheit zu entlocken wusste, erzielte. Seine Clavierwerke zeigen bemerkenswerte Eigenschaften. Alle berühmten Pianisten dieser Periode waren seine Schüler: Louis, François und Charles Couperin, P. J. Burel, Hartellau, Gutier, Vic. Ant. le Bègue, I. H. d'Anglebert u. a. (Siehe T. I. p. 187 u. 192).

**) Unter dem Wenigen, was sich von Camberts Werken erhielt, findet

Von seinen gedruckten Werken hat sich nur die Bassstimme einer Liedersammlung erhalten: „Airs à boire, à deux et à trois parties. A Monsieur du Mesnil-Montmort, consellier du Roy en sa cour du Parlament de Paris“ (1665). Ziemlich spät erst hatte er sich zu dieser Herausgabe entschlossen; im Ordnen und Aufbewahren seiner Compositionen scheint er überhaupt sehr nachlässig gewesen zu sein. Ob eine Motettensammlung, auf die er im Vorworte der Trinklieder hinweist, wirklich erschienen ist, lässt sich, da sich keine Spur davon erhalten hat, nicht mit Bestimmtheit sagen. Als die obige Sammlung publizirt wurde, war „la Pastorale“ bereits aufgeführt und hatte dem Componisten, der kein Vorbild hatte, das er sich zum Muster nehmen konnte, grossen Ruf verschafft und die Aufmerksamkeit des Publicums, aber auch die stets wache Eifersucht des bisher das musikalische Terrain allein beherrschenden Lully, der hartnäckig zu behaupten pflegte, eine französische Oper sei undenkbar, auf sich gezogen.*) Der künstlerische Erfolg der 10 Jahre später gegebenen „Pomone“ steigerte den Hass dieses gefährlichen Rivalen aufs höchste, und die intriganten Schleichwege, die er geschickt einzuschlagen wusste, führten denn endlich auch den Ruin des armen Cambert herbei, drängten ihn ins Exil und verschuldeten seinen frühen Tod. Lullys spätere Arbeiten vermochten die Camberts momentan wol in den Schatten zu stellen, aber nicht vergessen zu machen und man behauptete, vielleicht nicht mit Unrecht, dass des letztern Recitativ von dem des Italieners nicht erreicht wurde.

Gewöhnt, auf dem französischen Theater nur in den einer musikalischen Behandlung allerdings ganz unfähigen Alexandrinern sprechen zu hören, hielt man die poetische Sprache

---

sich ein sehr interessantes Trio burlesque (lange irrtümlich Lully zugeschrieben), das er 1666 zu der im théâtre Bourgogne aufgeführten Comédie „le Jalona invisible“ von Brécourt geschrieben hatte (mitgeteilt von A. Pougin in den Chefs d'Oeuvres classique de l'Opéra français, welche auch die von J. B. Wekerlin im Clavierauszug gebrachten, erhalten gebliebenen Bruchstücke seiner Opern „Pomone“ und „les Peines et les Plaisirs de l'Amour“ bringen (3. Série).

*) J. B. Lully aus Florenz, auf den wir eingehend im 4. Teile dieser Studien zurückkommen werden, Oberintendant der k. Musik, stand bei Ludwig XIV. in hoher Gunst. Er componirte seit 1658 und schon früher die Musik zu den Hofballeten.

Frankreichs, wie schon bemerkt, überhaupt ungeeignet für Operntextdichtungen. Perrin aber, vom Gegenteile überzeugt, glaubte, dass sie ebenso befähigt sei, tiefste Leidenschaften, wie zärtlichste Gefühle auszudrücken. Fügte man der heimischen Gesangsweise von italienischen Vortragsmanieren, ohne in deren Übertreibung zu verfallen, das Entsprechende hinzu, so liess sich recht wol ein neues und anmutendes lyrisches Genre gewinnen. Der Dichter tauschte seine diesbezüglichen Gedanken mit einem seiner sich sehr für das Theater interessirenden Gönner, dem Abbé de la Rouëre, damals Gesandter des Herzogs von Savoyen, später Erzbischof von Turin und päpstlicher Nuntius in Paris, aus. Noch zweifelte auch dieser am Erfolge eines Unternehmens, gegen das sich das Vorurteil eines Jahrhunderts erklärte; nachdem er aber einige der Perrinschen Lieder, in denen dieser versucht hatte, Leidenschaften und Seelenstimmungen auszudrücken, kennen gelernt, z. B. die Verzweiflung eines Liebhabers, der sich in seiner Melancholie den Tod wünscht, oder die einfach-pikanten, von Cambert in Musik gesetzten Lieder und Erzählungen, oder einen von Lambert mit Instrumentalbegleitung componirten Dialog zwischen zwei Schäfern und einer Schäferin, wurde er anderer Meinung. Endlich unternahm es der Abbé, „la Pastorale", ein schlichtes, von drei Hirten, drei Hirtinnen und einem Satyr (3 Soprane, Alt, Tenor, Bariton und Bass) zu spielendes Stück zu schreiben. Cambert componirte es mit Begleitung mehrerer Instrumente. Die Wirkung einer von Mich. Lambert gesetzten Ekloge, sowie die von Martin, Perdigal und Boësset componirten Dialoge hatten ihn überzeugt, dass ein Schäferspiel mehr Erfolg, als ein ernstes Sujet haben dürfte, und er hatte sich nicht getäuscht. Die Piece hatte 5 kurze Acte und 14 Scenen, mit eben so vielen Liedern, die man beliebig verbunden hatte, ohne sich andern Gesetzen zu fügen, als denen, in schönen Versen und entsprechender Musik verschiedene, auf dem Theater darstellbare Empfindungen auszudrücken. Die erste Sopranpartie (Silvie) sang Mlle de Sarcamanan, la jeune; die zweite (Diane) ihre ältere Schwester, beide zu dieser Zeit grossen Rufes sich erfreuend und mit den Damen de la Barre, de S^e Christophe, Hilaire Le Puis, Nierz u. a. die Zierden der

Hofconcerte.*) Die Rollen des Alcidor (Bass) und Thyrsis (Tenor) hatten die Brüder, der Graf und der Chevalier de Fiesque übernommen, Dilettanten zwar, aber sehr beliebte Sänger und ausserdem erklärte Beschützer der beiden Schwestern. Vom Chevalier rühmte Benserade: „Und die Felsen folgten ihm, wenn er sang". Die Besetzung der übrigen Partien (Phillis Hirtin, Sopran und un Satyre, Bariton) lässt sich nicht mehr bestimmen; den Philandre (Alt) sang ein Knabe. Das Orchester bestand aus 13 Musikern (Streichinstrumente und 2 Flöten).**)

Das kleine Stück wurde seit den ersten Apriltagen 1659 8—10 mal in dem eine Meile von Paris gelegenen Dorfe Issy (daher auch „Oper von Issy" genannt) im Hause eines, wie die meisten seiner durch die Blindheit Fortunens mit Gütern überschütteten Collegen, durch seinen Geiz anrüchigen Millionärs, des sieur de la Haye, aufgeführt. Alles gelang vortrefflich. War auch der Saal, in dem die kleine Bühne aufgeschlagen war, niedrig, das Ensemble war um so besser, und es schadete dem bedeutenden Erfolge dieses ersten Versuches durchaus nicht, dass Issy von Paris ziemlich weit entfernt lag, die Handlung mehr als einfach war und Maschinen und Tänze vorläufig ganz ausgeschlossen blieben. Die angesehensten Personen des Hofes drängten sich zu den Auf-

*) An die schönen Schwestern richtete Loret nach der Aufführung der „Pastorale" folgenden Vers:

O liebenswürdges Schwesternpaar,
Das singen könnt ein ganzes Jahr,
Ohn irgend wen zu langeweilen:
Am heutgen Tag stimmt jeder ein,
Dass euer Lied, so zart und rein
Sich, dürft es Engelsweisen nahen,
Noch Ehr und Lobpreis würd empfahen.

**) Der Titel des Stückes lautet in Perrins Werken:

Première
Comédie Françaíse
en musique
Représentée en France.
Pastorale
mise en musique,
par le sieur Cambert.
Représentée au village d'Jssy près Paris, et au châsteau de Vincennes devant leurs Majestés en avril 1659.

führungen, und an Tagen, an welchen solche stattfanden, war die Strasse von Paris nach Issy mit Carrossen bedeckt. Perrin, dessen rastlose Beharrlichkeit alle sich ihm entgegenstellenden Hindernisse besiegt hatte, berichtet in einem Briefe vom 30. April (dem ersten musikalischen Bulletin Frankreichs) umständlich an seinen Gönner Rouëre über den Erfolg und die Mitwirkenden. Über letztere sagt er: „Die Erscheinung, die gute Miene, die Jugend aller Mitwirkenden, von denen die Sängerinnen 18—22, die Sänger 20—30 Jahre alt waren, alle gut geschult und einstudirt wie Schauspieler von Profession, wirkten ebenso günstig, wie ihre schönen Stimmen und deren geschickte Verwendung, so dass man sie mit Recht zu den besten Europas zählen darf; die übrigen waren ihrer nicht unwürdig".*)

Der Lärm, den „la Pastorale" in der Gesellschaft machte, der Reiz der Neuheit, den es für sich beanspruchen durfte, — man hörte u. a. darin Flötenconcerte, wie man sie seit den Tagen der Griechen und Römer nicht mehr gehört hatte, — drang bis zum Könige. Begierig gemacht, liess er sich das Singspiel auf dem Schlosstheater in Vincennes wiederholt aufführen, zuletzt 21. Mai 1659 zur Feier des in la Haye zwischen Frankreich, England und den Niederlanden geschlossenen Friedens.**) Cardinal Mazarin, der für derartige Vorstellungen ebenso grosse Vorliebe als Verständnis hatte und auch „la Pastorale" recht wol beurteilen konnte, belobte Perrin und Cambert und die Mitwirkenden und verhiess ihnen, sich ihrer zu ähnlichen Zwecken zu bedienen.***)

*) Leider müssen wir uns die Mitteilung dieses sehr interessanten aber auch sehr umfangreichen Berichtes hier versagen. A. Pougin hat ihn vollständig in seinem sehr schätzbaren Werke: „les vrais Créateurs de l'Opéra français", aufgenommen.

**) Die Sängerinnen, ausser dass sie beherbergt, costümirt und im Wagen geholt und zurückgebracht wurden, erhielten zusammen ein Honorar von 350 liv. Die Brüder de Fiesque machten keinen Entschädigungsanspruch.

***) Die Kirche hat sich von je grosse Verdienste um das Theater erworben, obwol sie die Schauspieler der göttlichen Gnadengaben verlustig erklärte und von ihrer Gemeinschaft ausschloss. Richelieu hatte im Palais-royal den ersten Theatersaal erbauen lassen, den momentan Molière im Besitze hatte, dessen Truppe Mazarin der Intendanz de la Rouëres unterstellt hatte. Abbé Perrin schrieb das erste franz. Libretto, der Organist Cambert bei S. Honoré setzte es in Musik, in der nächsten Zeit lieferten die Cathedralen ausschliesslich das

Obwol bereit, die nationalen Bestrebungen Perrins nach Kräften zu unterstützen, wollte Mazarin vorläufig auf die italienische Oper doch noch nicht ganz verzichten. Zudem bot momentan die, 9. Juni 1660, vollzogene Verbindung des jungen Königs mit Maria Theresia von Spanien Veranlassung zu endlosen, sich über Jahresdauer hinziehenden Festen. Der Cardinal berief den in seiner Heimat als grössten dramatischen Componisten geltenden Venetianer, Fr. Caletti-Bruni, gen. Cavalli,*) nach Paris, um dort von ihm eine seiner Opern einstudiren und dirigiren zu lassen. „Scrse" (Xerxes) wurde in Gegenwart der Majestäten und des Hofes in der hohen Galerie des Louvre, 22. November 1660, mit grösster Pracht aufgeführt. Das Werk aber, in dem 800 Personen mitwirkten und zu dem Lully nachträglich noch 6 Ballete (qui servent d'intermèdes à la comédie) componirt hatte, spielte 8 Stunden und ermüdete selbst Kenner und Freunde italienischer Musik so sehr, dass es erfolglos vorüberging.

In den Aufführungen von „la Pastorale", welchen Ludwig XIV. in Vincennes beiwohnte, hatte namentlich die Mangelhaftigkeit der Maschinerien dessen Missfallen erregt. Er liess daher die berühmten Maschinisten Amandini und Vigarani aus Modena kommen und durch sie ein mit allen mechanischen Vollkommenheiten versehenes Theater in den Tuilerien erbauen. Da es jedoch bis zur bestimmten Frist nicht vollendet

---

Gesangspersonal. Als es galt den Theatersaal in einen Ballsaal umzuwandeln, construirte ein Augustinermönch ein kunstreiches Räderwerk, um das Parterre zum Niveau der Bühne mit einemmale emporheben zu können. Dagegen ward in Issy die Stelle, wo „la Pastorale" zuerst gegeben wurde, in der Folge von einer geistlichen Niederlassung occupirt.

*) Cavalli war einer der grössten Meister der Venetianischen Schule, als deren fruchtbarste (denn einzelne componirten mehr als 50 und 60 Opern) hier genannt sein mögen: Don P. A. Ziani und s. Neffe Marc. Ant. Ziani, C. Pallavicino. Guis. Fei. Tosi, G. Legrenzi, Tom. Albonini, A. Draghi, A. Lotti, C. Fr. Poliaroio, Fr. Gasparini, A. Caldara, Gius. Mar. Oriandino, Giov. Mar. Ruggeri, Gius. Mar. Buini, A. Vivaldi, gen. il prete rosso, Bald. Galuppi, gen. Buraneilo. Cavalli, bei Venedig 1600 geb., war zuerst Organist, dann Capellmeister bei S. Marco. Er schrieb seit 1637 für das Theater und zwar Jahre hindurch für jede der 5 venetianischen Bühnen jährlich 2, 3 und 4 neue Opern. Glänzenden Erfolg hatte insbesondere s. Oper „Glasone", die über alle italienischen Bühnen ging. In Frankreich hatte er mit seinem „Serse" und „Ercole amante" weniger Glück. Er schloss den Cyclus der dorthin berufenen ital. Meister.

werden konnte, wurde es erst, 7. Febr. 1662, durch die zur Feier des Pyrenäischen Friedensschlusses ebenfalls von Cavalli componirte Oper: „Ercole amante“ eingeweiht. Der König und seine Gemalin, der Herzog von Orleans, der Prinz Conti, die angesehensten Damen und Herren des Hofes tanzten in dem im Zwischenacte aufgeführten Ballet-royal mit; aber die Schönheit und der Reichtum der Decorationen beeinträchtigten die Wirkung der Musik so sehr, dass man von ihr gar nicht sprach. Die Maschinerien nahmen in erster Linie alle Aufmerksamkeit so sehr in Anspruch, dass selbst Corneille sich jetzt veranlasst sah, einige Maschinenstücke zu schreiben. Zwei Dinge erregten besonderes Interesse: der Vorhang fiel rapid und ein von Vigarani construirter „truc“, hob plötzlich 100 Personen in die Höhe. Ähnliches hatte man allerdings schon von Torelli, nur nicht so vollendet gesehen. Paläste, in denen zahlreiche Gruppen von Sängern und Tänzern verschiedenartig placirt waren, schwebten von Wolken getragen vom Himmel herab und wenn sie wieder emporstiegen, wurden sie durch aus der Erde kommende prachtvollere Decorationen und herrlichere Bauten ersetzt.*)

Während auf die Masse der Zuschauer „Xerxes“ nur geringen Eindruck machte, fühlte sich Lully, der sich nun seiner grossen Periode näherte, um so mehr von dieser Musik interessirt, wie er denn überhaupt der Mann war, von allem zu profitiren, was vor ihm geschaffen worden war. Da man sich in Frankreich eine Oper ohne Ballete nicht denken konnte, Cavalli aber dafür ebenfalls nicht gesorgt hatte, wurde der Florentiner wieder mit der Composition derselben beauftragt. Er schob nach dem ersten Act ein Entrée von Landleuten, nach dem zweiten eine Scene zwischen Scaramuzza und Polichinelle, nach dem dritten ein Entrée von Affen, Matrosen und Gauklern ein. Zum Schlusse, um die Hochzeit des Xerxes zu feiern, kam ein grosses Ballet mit Bacchus und Bacchantinnen und einer ganzen, an einer Weinlese sich beteiligenden Truppe. Das sämtliche Opernpersonal wohnte dem Feste in seinen antiken

*) Für diejenigen Zuschauer, welche kein Italienisch verstanden, war der Text des Conte Majolino Bisaccioni von Camille Lilius in französische Verse gebracht worden. Die Oper wurde mit einem glänzenden, von Schmeicheleien und Huldigungen für das junge königl. Paar durchdufteten Prolog er-

Costümen bei, was ihm selbstverständlich ausserordentlichen Glanz verlieh. Man kann bereits bemerken, dass die verschiedenen Divertissements, namentlich in „Ercole amante“, sich mehr oder minder auf die Situation beziehen und mit dem Sujet in gewissem innern Zusammenhang stehen.

Fast gleichzeitig mit diesen Ereignissen trafen andere zusammen, die in günstigster Weise Perrins Absichten fördern mussten. Es wurde schon davon gesprochen, dass die Theaterleidenschaft in dieser Periode die Gesellschaft beherrschte.

Der i. J. 1640 verstorbene sieur Guy de Sourdeac, aus dem Hause de Rieux de Bretagne, das Frankreich viele Bischöfe, Marschälle und tapfere Generale gegeben hatte, seit 1617 mit Louise de Vieuxport verheiratet, hinterliess einen Sohn, Alex. de Rieux, Marquis de Sourdeac, von Mazarin in die seinen Eltern in Folge auf sie gefallener königlicher Ungnade entzogenen Familiengüter wieder eingesetzt, der eine merkwürdig geschickte Hand und ein ganz ausserordentliches Talent für Mechanik besass. Durch seine Verbindung mit einer der beiden Erbinnen von Neufbourg en Normandie, Helene de Claire, einer Dame von grossem Ver-

---

öffnet. Die Texte der eingelegten Ballete waren von Benserade. Die mitwirkenden Sänger waren alle wiederum aus Italien herbeigerufen worden. Die Besetzung war folgende:

Prologue.
La Lune (sieur Abbate Meloni).
Tragédie.
Hercule (Piccini).
Vénus (Dlle Hilaire).
Junon (Rivani).
Hyllus, fils d'Hercule (Guis. Ag. Poncelli).
Yole, fille du roi Eutyre (Dlle Bergerotti).
Le Page.
Dejanire, femme d'Hercule (Dlle Ballarini).
Licas, son serviteur (Chiarini).
Pasithée, femme du Sommeil (Dlle Bordini).
Le Sommeil.
Mercure.
Neptune.
Ombre du roi Eutyre (Bordigoni).
Ombre di Laomedon, roi de Troye (Vulpio).
Ombre de Busiridi (Zannetto).
Ombre de Clerique, reine / La Beauté } (Dlle de la Barre).
Les 3 Graces (Dlle Ribera, s. Meloni, s. Zanetto.
Choeurs de musique des Fleuves, des Zephirs et des Ruisseaux, des Sacrificateurs au tombeau d'Eutyre et de Junon Pronube, des Ombres infernales.
Choeur armonique des Tritons et des sirènes,
Choeur muet des demoiselles d'Yole.

dienst und ausgezeichnet durch Geist und Tugend, kam er in den Besitz ihrer Güter und bedeutenden Reichtums. Er war ein Original und stolz auf den Ruf, der ihn als den besten Schlosser Frankreichs bezeichnete. Um z. B. Übung im Laufen zu haben, liess er sich von seinen Bauern wie ein Hirsch jagen. Obwol vermögend und prachtliebend, konnte er, der Kinderlose, heute verschwenderisch wie ein König, morgen knickerig wie Harpagon sein. Er teilte den Enthusiasmus seiner Zeit für das Theater. Plötzlich kam ihm in den Sinn, sich auf seinem entlegenen Schlosse Neufbourg eine Comédie vorspielen zu lassen. Er baute einen Saal, der ihn 10,000 Th. kostete und dessen Ausstattung das doppelte dieses Betrages verschlang. Der berühmte Corneille wurde ersucht, ihm ein Stück „les Amours de Medée“, später in „la Toison d'Or“ umgetauft, zu schreiben. Es dauerte lange, bis Besteller und Dichter über das Honorar einig waren, da es ersterem gerade wieder beliebte, den Knauser herauszukehren. Nachdem diese Frage jedoch endlich bereinigt und jede sonstige Vorkehrung getroffen war, liess er in vielen Wagen die Truppe des Marais aus Paris kommen, durch zwei Monate auf seine Kosten splendid verpflegen und im Jan. 1661, zur Nachfeier der königl. Vermälung, das genannte Zauberstück, von ihm mit allen mechanischen Künsten inscenirt, durch sie aufführen. Während der verschiedenen Wiederholungen fanden auf seinem sonst so stillen und einsamen Schlosse mehr als 800 Edelleute Unterkommen. Überall traf man in den verschiedenen Zimmern die Tische reich und geschmackvoll servirt.

Es scheint, dass der geniale Vigarani nach der Aufführung des „Xerxes“ und der Fertigstellung des nach seinen Zeichnungen vollendeten théâtre de Machines in den Tuilerien (man pries es als das geräumigste und schönste Europas) nach Italien zurückgekehrt war, denn die Leitung der sehr complicirten Maschinerien bei der Aufführung des „Ercole amante“ (auch „Xerxes“ wurde abwechselnd damit 1662 mehrmals wiederholt) war dem Marquis von Sourdeac anvertraut, der denn auch seine Aufgabe zur vollsten Zufriedenheit des Hofes löste. Das war eine Thätigkeit, die so recht seiner Neigung entsprach. Er leitete und überwachte mit einem wahren Feuereifer jede Bewegung der Flugwerke und jede decorative Verwandlung.

Auch „la Toison d'Or" war noch keine Oper, aber doch ein Vermittlungsgenre zwischen Tragödie und Oper. Hof und Stadt zollten dem Werke, als es einige Zeit später in Paris gegeben wurde, und seiner mustergiltigen Aufführung Beifall. Das Sujet war ganz zu einer Oper geeignet, aber vor Cambert und Lully wollte keinem Componisten eine Arie gelingen. Die Melodiebildung ist selbst bei diesen noch kalt und schleppend, und die Gegner der Opernversuche tadelten nicht mit Unrecht den einförmig düstern, dem Kirchengesange ähnlichen Character ihrer Sologesänge. Trotzdem war der durch sie bewirkte Fortschritt ein ungeheurer, nicht allein auf dem Gebiete der Melodiebildung, sondern mehr noch auf dem der harmonischen und contrapunctischen Behandlung.*)

Während der mannigfachen musikalisch-dramatischen Aufführungen der letzten Jahre war Perrin nicht müssig geblieben. Mazarin hatte ihm zwei Aufgaben gestellt: er sollte eine Oper comischen Genres: „Ariane ou l'Amour de Bacchus" und eine tragische: „l'Amour d'Adonis" schreiben. Beide wurden vom Dichter und vom Tonsetzer vollendet. Die erstere war bereits völlig studirt und vorbereitet und in der Galerie des Mazarinschen Palastes sogar vor geladenen Hörern mit grösstem Erfolg zu Gehör gebracht worden und der Tag der öffentlichen Aufführung festgesetzt, als der Cardinal in Vincennes starb. Dies für Perrin wahrhaft verhängnisvolle Ereignis vernichtete plötzlich wieder alle seine Aussichten. Es wurde auch für Cambert entscheidend, denn Lully, der sich täglich mehr in der Gunst des Königs befestigte, gewann Zeit, seinen Credit bei Hofe auszudehnen und die Intriguen vorzubereiten, nach deren Gelingen er sich an Perrins Stelle drängte und seinen Kunstgenossen um den Erfolg seiner Arbeiten betrog.

Übrigens unterliess momentan Perrin nichts, sich bei Hof in Gunst zu setzen, und sich, wo sich Gelegenheit bot, nützlich

*) „Was beider Tonsetzer Werke unserem Ohre und Empfinden schwerfällig macht, sind die in ungenügend rhythmisirten Recitativen sich unablässig hinziehenden Conversationen, in denen der gerade beständig mit dem ungeraden Tact alternirt, was unser, an strengen gleichmässigen Rhythmus gewöhntes Ohr empfindlich beirrt. Dann geht in den Bassarien die Singstimme stets unisono mit dem Begleitungsbass. Aber bei diesen breitspurigen Recitationen, lang und langweilig wie der Regen, zerflossen die seinerzeitigen Hörer in Wonne und Entzücken." J. B. Wekerlin.

und dienstwillig zu zeigen. So liegt z. B. ein Textbuch vor, welches die in einem Kammerconcerte bei der Königin vorgetragenen Gesänge enthält, die sämtlich von Perrin verfasst waren: „Paroles de musique pour le concert de la Chambre de la musique de la Reine pour des airs, dialogues, récits, pièces de concert et chansonettes. Les paroles sont du Sr. Perrin, la musique de Boësset. Paris, Denis Pellé, 1667". Ähnlich wie hier, wird er sich gewiss auch bei andern Veranlassungen hervorgethan haben.

Bittschriften, Besuche und flehentliche Vorstellungen, lange Jahre hindurch fortgesetzt, brachten Perrins Angelegenheit allmälig wieder in Fluss. Zehn Jahre nach der Aufführung von „la Pastorale" erhielt er endlich (28. Juni 1669), zum grossen Verdruss Lullys, ein aus S. Germain-en-Laye datirtes, vom Könige unterzeichnetes Patent, das ihn ermächtigte, eine „Académie de l'opéra" (zu unterscheiden von „Académie-royale de musique") zu gründen, d. h. Vorstellungen mit Musik in französischer Sprache, nach dem Muster derjenigen Italiens, nicht nur in Paris, sondern in allen Städten des Landes, wo es ihm gefallen würde, zu geben. Zugleich wurde Personen von Stand und Adel gestattet, ohne Nachteil für ihre gesellschaftliche Stellung, sich mitwirkend an den öffentlichen theatralischen Aufführungen zu beteiligen.*)

Perrins wichtigste Sorge war es nun, Teilnehmer für entsprechende und geordnete Ausbeutung seines Privilegiums zu finden, denn weder für die Arbeit, noch die Kosten vermochte er allein einzustehen. Er verband sich mit seinem langjährigen Freunde Cambert für die Musik, mit Sourdeac für die Maschinerie, mit dem Finanzmann Bersac de Fondant, sieur de Champeron für Beschaffung der Geldmittel. Dann wurde ein Platz zum Hausbau ermittelt und das Engagement der Gesangskräfte in Aussicht genommen. Ferner gewann man

*) Mit der Bezeichnung „Académie", gegen die das französische Publicum lange und heftig opponirte — in Italien wird sie ausschliesslich nur für Concerte gebraucht, — befreundete man sich in Folge verschiedener Vorgänge zuletzt dennoch. 1665 hatte Mazarin eine „Académie de peinture et de sculpture" gegründet. Für Ludwig XIV. wurden solche Organisationen wahrhaft zur Leidenschaft. Er rief 1661 die „Académie de dance" ins Leben, 1663 die „Académie des inscriptions et belles-lettres", 1666 die „Académie des sciences" und zuletzt noch die „Académie d'architecture". Auch in der Provinz wurde er nicht müde, ähnliche Institute zu gründen.

den kgl. Balletmeister Beauchamp*) für den Tanz und den Schauspieler La Grille, von der Comédie française, für die Regie.

Cambert bemühte sich alle brauchbaren, in Paris verfügbaren Gesangskräfte für das Unternehmen zu interessiren. La Grille (oder der Sänger Monier) reiste nach Languedoc, der Heimat schöner Stimmen, um aus Maitrisen und Cathedralen die besten und geschicktesten Sänger unter den blendensten Versprechungen nach der Hauptstadt zu locken. Er brachte Dem. Cartilly und die Herren Clédière und Tholet (hohe Tenöre, eigentlich Altisten), Rossignol und Beaumaville**) (Baritone) und Borel de Miracle (Tenor) mit.

Das erste Operntheater, nach Molières baldigem Tode die Zuflucht der königlichen unter seinem Scepter vereinigt gewesenen Comödianten, wurde im faubourg S. Germain auf einem, den Erben Isaaks de Laffemas gehörigen Terrain, „Jeu de paume de la Bouteille" genannt, an der Ecke der Strassen de Seines und Fossés-de-Nesle, gegenüber der Strasse Guénégaud gelegen, von Guichard, dem Intendanten der Gebäude des Herzogs von Orleans, binnen 3 Monaten erbaut.

Sourdeac und Bersac hatten, 8. October 1670, vor dem Notar sieur Raveneau mit Maximilien de Laffemas, sieur de Soyecourt, dem Bevollmächtigten der Besitzer, einen Pachtvertrag auf 5 Jahre um 2400 liv. abgeschlossen.***)

Der Bau bildete ein längliches Viereck. Vom Grund aufsteigende Säulen stützten die Bogen, einige am Plafond hängende Kronleuchter gaben dem Saale das notwendigste Licht. Das Parterre, bis zum Orchester hin ein leerer Raum,

*) Beauchamps, ein berühmter Tänzer, voll Lebhaftigkeit und Feuer und zugleich auch ein trefflicher Musiker, war Tanzlehrer des Königs, der sich bekanntlich auf seine Kunstfertigkeit im Tanzen nicht wenig ambitionirte. Beauchamps Nachfolger im Theater wurde 1687 Pecourt.

**) Von all seinen oben genannten Cameraden vermochte sich Beaumaville allein für die Dauer in Paris zu halten; er wurde später auch von Lully engagirt. Gross und hässlich, aber auf dem Theater von edlem Aussehen, wurde er ein berühmter Sänger und grosser Schauspieler. Er starb Ende 1688, gerade da er die wichtige Rolle des Neptun im „Peleus" studirte, die nun bei der bevorstehenden Aufführung ein Bruder der 2 beliebten Opernsängerinnen Moreau übernahm. In der Folge wurde er von Gabr. Vinc. Thévenard ersetzt.

***) Den Mietcontract bei A. Pougin, p. 298 „Bail pour la construction de la salle de l'opéra".

hatte nur Stehplätze und konnte, wie das auch heute noch in französischen Theatern der Fall ist, nur von Männern besucht werden. Die Bühne war gross, ziemlich tief und für die Bewegungen der Maschinen vollkommen ausreichend. Im letzten Acte der „Pomone" z. B. erschienen 18 Genien in den Wolken, eine Anzahl, welche Vorrichtungen für die Flugwerke voraussetzen, welche selbst viele grosse Bühnen unserer Zeit kaum verfügbar haben.

Man kann denken, mit welch neidischem Grimme Lully diese Fortschritte des Perrinschen Unternehmens und den wachsenden Ruhm Camberts verfolgte. Er liess keine Gelegenheit unbenützt, seine Nebenbuhler zu schädigen. Seine höhnischen Bemerkungen und schlechten Witze über das Stück circulirten in Paris; mit geringschätzendem Achselzucken sprach er über Camberts Leistungen; ja, er machte ihm sogar einige seiner bessern Kräfte, die Sänger Morel und Gillet unter dem Vorwande abspenstig, sie in den Dienst des Königs bringen zu wollen. Es tröstete ihn nicht, dass er 1670 den Auftrag erhielt, für den Hof ein Divertissement „Psyché" mit Gesängen und Tänzen zu componiren, wozu Molière den Plan entworfen, aber, zu sehr durch die Zeit gedrängt, allerdings nur den ersten Act und die ersten Scenen der beiden folgenden geschrieben hatte. P. Corneille übernahm dann das Übrige, Quinault die Singverse; beide vollendeten ihren Anteil in 15 Tagen.*) Trotzdem erwies sich das Sujet für musikalische Behandlung nicht besonders günstig, die letzten Acte wirkten sogar sehr ermüdend. Aber die Lieblichkeit der Handlung,

---

*) Schon i. J. 1619 wurde ein von Scip. de Gramont gedichtetes Ballet „Psiché" gegeben. 16. Jan. 1656 wurde im Louvre wiederum ein „Ballet de Psiché, ou la Puissance de l'Amour" aufgeführt. Diese Dichtung von Benserade, in 2 Teile zerfallend, stellte im ersten die Wonnen des Palastes der Liebe vor, im zweiten unterhält Amor seine Geliebte durch die Vorführung der von ihm vollbrachten Wunder. Der König tanzte darin. Die oben angeführte 5actige Comédie, mit einem Prolog, wurde 1670 auf dem Theater der Tuilerien, 24. Juli 1671 auf dem des Palais-royal durch Molières Schauspieler und 11. Nov. 1672 durch andere Comödianten dargestellt. „Psyche" erschien aber zum 4. male, und zwar als Oper, auf der Bühne der Académie-royale, 9. Apr. 1678, Text von Th. Corneille und M. de Fontenelle, Musik von Lully. Die Gottheiten der Erde und der Gärten, sowie Venus und Amor sangen den Prolog. Inwiefern dieses Werk mit dem vorausgegangenen, v. J. 1671, in Beziehung steht, lässt sich nicht mehr bestimmen.

und die mit kgl. Pracht ins Werk gesetzte Ausstattung liessen über manche Mängel hinwegsehen.

Doch kehren wir zu Perrin zurück. Bisher hatten Sänger und Sängerinnen in Frankreich bei öffentlichen Schauspielen die Bühne nie betreten. Wirkten sie auch anstandslos in den Aufführungen bei Hofe (also gewissermassen in geschlossenem Kreise) mit, im Theater pflegten sie, sobald ihre Lieder an die Reihe kamen, dieselben nur hinter vergitterten Logen zu singen. Es gelang Perrin, diesen Missstand zu beseitigen, und gegen bescheidene Entschädigung Personen zu gewinnen, die wie die übrigen Schauspieler, ihre Rollen im Costüme ausführten. Aber das war doch nur der kleinste Teil der zu überwindenden Schwierigkeiten. Es galt überhaupt, die angehenden Künstler für ihre Aufgabe vollständig zu erziehen und zu unterrichten, sie zur Praxis einer complicirten, ihnen seither ganz fremden Kunst, — denn der dramatische Gesang war den Franzosen etwas völlig neues, — aus dem Gröbsten herauszubilden.

Durch 20 Monate hielt man in der grossen Galerie des Cardinalpalastes, von seinem jetzigen Besitzer, dem Marquis de Mancini, in Hôtel de Nevers umgetauft, allwo vor 10 Jahren schon die Proben zu der aus unfassbaren Gründen nach des Cardinals Tode liegen gebliebenen „Ariane“ abgehalten worden waren, Probe auf Probe zur Oper „Pomone“, mit der das neue Theater eröffnet werden sollte. Als endlich (19. März 1671) die Vorstellungen beginnen konnten, übertraf aber auch der Erfolg alle Erwartungen, so hochgespannt dieselben auch gewesen sein mochten. Der Prolog der „Pomone“, von Vertumnus und einer Seinenymphe gesungen, erging sich im Lobe des Königs und im Preise seiner glänzenden Hauptstadt. Die Rückdecoration stellte auch die Umgegend des Louvre dar.

Das 5 actige Buch der „Pomone“, dem König dedicirt, dessen Gunst und die Ehre seiner Gegenwart bei den Vorstellungen in der Vorrede erbeten wird, bietet eine Handlung von elementarer Einfachheit. Das Gedicht erscheint nicht gerade preiswürdig; die Verse, nach Seite des Gefühls und des Ausdrucks zu wünschen lassend, haben jedoch die Neuheit gewisser, bis dahin im Theater nicht gebrauchter poetischer Formen für sich. Perrin zeigt sich insofern verständig, als

er den herrschenden Geschmack zu erraten und ihm entgegen zu kommen wusste.

Das Sujet, im Lande Latin in Albanien, im Hause der Pomone spielend, behandelt des Vertumnus Liebe zu derselben. Ihn erst schnöde abweisend, erklärt sie ihm plötzlich, ohne dass sich ein Grund für ihre, die Entwicklung übrigens glücklich beschleunigende Sinnesänderung erraten liesse, dass sie ihn anbete. Einige episodische Scenen und Intermezzos, ohne jede Beziehung zum Gegenstande, Ballete, die, man weiss nicht weshalb, eingeschoben werden, einige Schlüpfrigkeiten, welche die Theaterbesucher damaliger Zeit aber gewiss nicht sehr incommodirten, vielfacher Decorationswechsel, verbunden mit dem ganzen complicirten Apparate modischer Feerien, bildeten dies sonderbare Werk, monströs in seiner Erfindung, aber von neuem Genre und leichter Ausführung. Eine pikante und belebte Musik, ebenfalls neu und eigenartig, kam der Dichtung selbstverständlich sehr zu statten. Die meist kurzen und gedrängten Musiknummern folgten einander ohne Unterbrechung. Sowol vor dem Prolog, wie vor dem ersten Act finden sich Ouverturen. Die erstere wurde noch in neuerer Zeit in einem Conservatoire-Concerte mit guter Wirkung zur Aufführung gebracht. Cambert schrieb seine Instrumentalstücke 4-, Lully 5stimmig. Dieser zeigt sich in seinen ersten Opern noch wenig geschickt, sein kleines Orchester künstlerisch zu ordnen und zu gruppiren; oft noch kreuzen und verwirren sich, um verbotene Octaven und Quintenfortschreitungen zu maskiren, seine Stimmen in bedenklicher Weise. Bei Cambert erscheint das harmonische Gewebe gedrängter und correcter, klarer, reiner und natürlicher. Als Harmonist überragt er entschieden seinen Gegner. Auch der Gesangspart wirkte sehr befriedigend. Die Form der Tonstücke ist eine wolbemessene, die Recitative sind trefflich behandelt und declamirt, die Begleitung ist natürlich und fliessend, die Bässe bewegen sich frei und in energischer Führung, das Ensemble lässt einen geschickten, über die Mittel seiner Kunst mit Sicherheit verfügenden Musiker erkennen, dem auch das Verständnis für das auf dem Theater Wirksame nicht fehlt, und der, ausser einer anerkennenswerten Praxis, ein klares Bewusstsein seiner Aufgabe hat. Seine

natürlichen Fähigkeiten erscheinen durch eine lebhafte Einbildungskraft und solide Studien unterstützt.*)

Der ungeahnte Erfolg der „Pomone" erhielt sich durch 8 Monate, der Zudrang blieb bei mehr als 70 Aufführungen der gleiche. Der Unordnungen, welche durch den übergrossen Andrang des Publicums bei den ersten Vorstellungen veranlasst wurden, obwol ein Parterrestehplatz einen halben Louisd'or kostete (Zwischenhändler boten ihre Billete zu 15 liv. = 60 fr. feil) wurde die Polizei bald Meister.**) Man sieht aus

*) S. Evremont urteilt über die „Pomone" also: „Die Poesie ist schlecht, die Musik schön, und sieur de Sourdeac hat die Maschinen dazu gefertigt, das ist genug, um eine hohe Vorstellung von der Schönheit des Werkes zu geben. Man sah letztere mit Überraschung, die Tänze mit Vergnügen; man hörte den Gesang mit Wolgefallen und den Text mit Abscheu."

**) Ein Solist erhielt damals eine Gage von 1200 liv., ein Orchestermitglied 300 liv. (ebensoviel noch 24 Jahre später). Die Preise der Plätze waren die gleichen, wie bei Extraaufführungen im théâtre des Marais. Ein Balconplatz kostete 1 Louisdor = 11 fr. 10 s.; ein Platz in der ersten Logenreihe oder im Amphitheater 7 liv. 11 s., in der zweiten Logenreihe 3 liv. 12 s., ein Stehplatz im Parterre und die dritte Logenreihe 1 liv. 16 s. — Die Platzpreise haben seither nur unwesentliche Veränderungen erfahren. 1681 kostete eine Opernloge 46 fr. = 4 Louisdor. Die Comödianten des Hôtel-Bourgogne welche dem Publicum Corneilles Meisterwerke boten, nahmen nur 1 liv. 10 s. für einen Parterreplatz. Man spielte wöchentlich 3 mal.

Von der Partitur der „Pomone" hat sich nur der Prolog, der erste und ein Teil des zweiten Actes erhalten. Das bei R. Ballard 1671 erschienene Textbuch führt folgende Mitwirkende auf: Musiciens. Personnages véritables: Pomone, déesse des fruicts (Dlle Cartilly). Flore, sa soeur, déesse des fleurs, (Clédière?) Vertumne, dieu des lares ou folets, amant de Pomone (Beaumaville), Faune, dieu des villageois (dieu champêtre) (Rossignol), Le Dieu des Jardins (Miracle), tous amoureux de Pomone. Juturne, Venille nymphes de Pomome. Béroé, nourrisse de Pomone (Tholet?). Choeurs des jardiniers. — Personnages feints et transformez: Vertumne transformé: en Bergère de Lampsace, ville de Grèce, où naquit le dieu des jardins; en Pluton, Bacchus, Béroé. Folets transformés: en Bergères de Lampsace, en Satyres, en Amours, Muses et Dieux. — Danseurs. Personnages véritables: Bouviers, Cueilleurs de fruicts. Folets transformez: en Fantômes, Demons, Esclaves. — Personnages muets: Troupe des folets. Vertumne transformé: en Dragon, en Buisson d'épines. Folets transformez: en Buissons d'épines, en joueurs d'instrumens. — Changements de théâtre: I. Vergers de Pomone. II. Parc des chesnes. III. Rochers et verdures. Palais de Pluton. IV. Jardin et berceau de Pomone. V. Palais de Vertumne. — Als Tänzer werden neben Beauchamps noch A. André, Favier und Lapierre genannt. Frauen traten bekanntlich zu dieser Zeit in öffentlichen Balleten noch nicht auf. Der Chor bestand aus 15, das Orchester aus 13 Personen.

dem Umstande, dass die Billethändler glänzende Geschäfte machten, und dass unsere Voreltern gerade so gedankenlos ihr Geld hinauswarfen, wenn sichs um ein Vergnügen handelte, wie wir es bei unsern Zeitgenossen tadeln.

Die Erübrigungen aus den Pomoneaufführungen betrugen 120 000 liv. Also schon vor mehr als 200 Jahren wussten die Herren Theaterdirectoren ihre Pfeifen ebensogut zu schneiden, wie die unsrigen; nur steckt heute ein solches Sümmchen gewöhnlich einer allein in die nichtzufüllenden Taschen. Damals ging sie in 4 Teile. Auf Perrins Anteil entfielen 30 000 liv. Welcher Reichtum für den armen Poeten! Aber gerade dies unerwartete finanzielle Ergebnis barg die unheilvolle Saat, an dem sein und Camberts Glück und überhaupt das ganze Unternehmen scheitern sollte. Unseliger Weise entwickelten sich die Dinge ganz nach Lullys Wunsch und Voraussicht. Lauernd wie eine Katze und zum raschen Sprunge auf sein Opfer stets bereit, verfolgte er aufmerksam den Gang der Dinge. Die reiche Ernte, welche das Opernunternehmen abwarf, entzündete Streit und Uneinigkeit zwischen den Directoren. Perrin, in steter Notlage, hatte wiederholt bei Sourdeac Anleihen gemacht. Dieser, der ohnedem in Gemeinschaft mit Bersac die Capitalien zu dem neuen Unternehmen vorgeschossen hatte, sah sich, obwol das Resultat desselben ein unverhofft glänzendes war, immer noch vor einem bedeutenden Guthaben, das nur allmälig zu tilgen war. Er bestand jetzt unkluger Weise darauf, sofort befriedigt zu werden. Der bedrängte Dichter aber, sich zum ersten Male im Leben in Reichtumsträumen wiegend und in dem Bewusstsein schwelgend, endlich einmal eine grössere Summe in Händen zu haben, weigerte sich energisch, seinen Schatz loszulassen. Wer wird ihn deswegen schelten wollen? Sein Creditor, der sich nicht allein bezahlt machen, der überhaupt die Oberleitung an sich reissen, sich des Theaters bemächtigen wollte, beging in seinem geizigen Furor die unverantwortliche Dummheit, ihn, den Besitzer des Privilegiums, von der Direction auszuschliessen.

Als es ihm gelungen war, auf diese Art Perrin aus der Leitung zu verdrängen, gewann er in einem gewissen Gabriel Gilbert einen Dichter, der freudig zusagte, Cambert ein neues Buch zu liefern. Wir stehen in diesem Moment am

Beginn peinlicher und ärgerlicher, sich durch Jahre hinziehender Händel, aus denen zuletzt, wenn auch empfindlich an Ehre und Ansehen geschädigt, Lully als Sieger hervorging und alle übrigen, nach schwerer Vermögenseinbusse, das Nachsehen hatten.

Es war ein Kampf Reineckes gegen Braun, Grimbart, Wackerlos, Lampe, Isegrimm, Gieremund u. s. w.

Gilbert, ein Hugenotte (1610—80), dessen Werke nach seinem Tode sein Freund und Glaubensgenosse Hervart herausgab, hatte sich durch eine Reihe dramatischer Spiele bereits einen gewissen Ruf erworben. Sie bekundeten neben allerdings schlaffer Versification doch Erfindungsgabe und Phantasie, enthielten gute Gedanken und offenbarten eine bemerkenswerte Fähigkeit der Conception. Sourdeac hatte schon lange sein Augenmerk auf ihn gerichtet.

In seiner Jugend in Diensten des Herzogs von Rohan, wurde er 1657 nach Ankunft der Königin Christine von Schweden in Frankreich deren Cabinetssecretär. Er hatte, ungeachtet seine nach dem gleichnamigen Trauerspiel von Corneille copirte Tragödie, „Rodogune", 1646 schmählich durchgefallen war, keine geringe Meinung von seinen Fähigkeiten, und seine Ämter hinderten ihn auch nicht, sich mit Poesie und Theater zu beschäftigen. Ungeachtet der Zahl seiner Werke, der einträglichen Stellen, die er besass, und der einflussreichen Protection, deren er sich erfreute, wurde er nicht reich und würde im Elend gestorben sein, hätte ihm nicht der Generalcontroleur der Finanzen, sieur Anne d'Hervart, ein Mäcen der Leute von Wissen und Geist, in späteren Jahren ein Asyl in seinem Hause gewährt. Herwart, Sohn eines Eingewanderten, des Barthélemy Herwart, der sich in Paris niedergelassen, verheiratet, ein Bankgeschäft gegründet und grossen Reichtum gewonnen hatte, erwarb das in der rue Plâtière gelegene Hôtel Epernon, liess es prächtig wiederherstellen und von Mignard mit herrlichen Malereien schmücken, und nahm darin seine Freunde, den Musiker Lambert, Lullys Schwiegervater, und die Dichter Gilbert und Lafontaine auf, welch letzterer hier auch, von der rührendsten Sorgfalt umgeben, 1695 starb.

Mit Unrecht sprechen manche Schriftsteller geringschätzig von Gilbert. Er hatte nicht das Genie Corneilles und Rotrous;

aber wenn es ihm auch an Wärme und Energie fehlte, zählt er wenigstens zu den ersten jener einsichtsvollen Tragiker, welche mithalfen, die der französischen Diction noch anhaftenden gothischen Wendungen zu reformiren. Fast alle seine Sujets waren verständig gewählt; hat er sie nun auch nicht alle mit grosser Kunst behandelt und besonders seine Pläne meist flüchtig entworfen, lassen sich doch, selbst in seinen geringeren Arbeiten, interessante Situationen und ein so glücklicher und entsprechender Gefühlsausdruck nachweisen, dass manche der spätern dramatischen Dichter es nicht verschmähten, Anleihen bei ihm zu machen.

Gilbert hatte in kurzer Zeit ein 5actiges Pastorale vollendet, das sich Cambert zu componiren beeilte. Das Textbuch wurde dem Staatsminister Colbert gewidmet.*) Vom Beispiele seines Vorgängers Nutzen ziehend, hatte Gilbert sein Stück zugleich kurz und belebt zu machen gewusst. Die ungleichen Versmasse waren mit Geschick angewendet, wodurch eine der wesentlichsten Bedingungen dramatisch-musikalischer Poesie glücklich gelöst und dem Componisten Gelegenheit zu wechselnden Rhythmen geboten wurde. Im Übrigen war die Handlung voll Abwechslung, oft prächtig, und erlaubte dem Musiker, leidenschaftliche Scenen zu schildern, wozu ihn sein Genius besonders befähigte.

Die Handlung in „les Peines et les Plaisirs de l'Amour"**) beschäftigt sich mit der Liebe Apolls zu Climene, einer Nymphe der Diana, die der unerbittliche Tod dem Gotte raubte. Apoll tritt auf, um seinen Schmerz am Grabe der Geliebten auszuweinen, während eine Gefährtin von ihr, die Ursache ihres Todes, Asterie, vergebens die Aufmerksamkeit des Trauernden auf sich zu ziehen sucht. Nach

*) In der Vorrede sagt Gilbert: „Die Griechen, die Erfinder des Dramas, schlossen jeden ihrer Acte mit Chorgesängen, in denen sie alles niederlegten, was sie Schönes über die Sitten dachten. Die Erfinder der Oper suchten jedoch ihre Vorbilder noch zu überbieten, indem sie die Musik in allen Teilen der Gedichte anbrachten, um diese dadurch vollendeter zu machen und den Versen eine neue Seele einzuhauchen. Dafür aber, dass diesen sinnreichen Versuchen allgemeine Achtung gezollt wird, gebührt der Hauptruhm Ihnen, Monseigneur, weil Sie geruhten, unsere Dichter zu ermutigen und dieselben nichts unternahmen, ohne Ihrer Protection sicher zu sein.

**) Eine gleichnamige franz. Oper, von Morand gedichtet, von Bourgeois componirt, wurde nie aufgeführt.

vielen Zwischenfällen, Intriguen und Intermezzis wird Climene dem Leben und ihrem unsterblichen Geliebten zurückgegeben. Ein solch einfaches Sujet musste mit allen möglichen Zuthaten und den raffinirtesten Inscenirungskünsten reich und glänzend ausgeschmückt werden, um im stande zu sein, die Augen zu blenden, die Teilnahme zu fesseln und über die Inhaltlosigkeit und Einförmigkeit der Handlung hinwegzutäuschen. Vorläufig fiel der Umstand besonders günstig in die Wage, dass wieder ein französisches Originalwerk vorlag, auf das man stolz sein und dessen man sich erfreuen und rühmen konnte. Es ist bekanntlich eine nicht genug zu schätzende gute Eigenschaft des französischen Publicums, Werke einheimischer Künstler milde zu beurteilen, und sie nicht, wie dies in Deutschland fast regelmässig geschieht, durch unvernünftige, verletzende und gehässige Critik von Anfang an unmöglich zu machen.

In der mit ungewöhnlichen und überraschenden Episoden genügsam ausgestatteten Handlung wirkte zahlreiches Personal mit. Die Scene spielte in Arcadien an einem Flusse, der sich am Fuss des Berges Cyllene hinwindet.*)

Abgesehen vom Ausschlusse Perrins war die Direction der Oper anscheinend die gleiche geblieben; in Wahrheit regierte Sourdeac allein. Man fand allgemein, dass nicht nur das Buch, auch die Musik der neuen Oper besser waren, als die zur „Pomone". Auch Sänger und Instrumentisten liessen wesentlichen Fortschritt erkennen.

Im Prolog, der mehr Entwicklung hat, als der in der „Pomone", erschien Venus in einem von Tauben gezogenen

*) Die Affichen zählten folgende Mitwirkende auf:

Apollon, amant de Climène (Clédière).
Climène, nymphe de Diane (Dlle Brigogne).
Pan, amant d'Astérie (Tholet).
Astérie, nymphe, rivale de Climène (Dlle Cardilli).
Philis, bergère, confidente d'Astérie (Dlle M. Aubry).
Vénus.
L'Amour.
La Renommée.
Deux petits Amours.
Mercure
Trois Grâces.
Trois Muses.
Iris.
L'Aurore.
Les Songes.
Faune et les Satyres.
Six Sacrificateurs.
Six Prêtresses.
Spectres.
Choeurs des Bergers et des Bergères.
Les Rois.
Les Jeux.
La Jeunesse.

Wagen, begleitet von la Renommée und deux petits Amours. An einen längern Wechselgesang schloss sich ein Ballet mit einem Chor aller Nationen, welche die Erde bewohnen, an. In dieser sehr bemerkenswerten Introduction sang zuerst der Chor den Vers:

„Freudig in seinen Preis stimmen alle wir ein,
Wollen mit friedlichem Lied uns seiner Siege erfreun."

4 stimmig, dann wiederholen ihn, melodisch stets neugestaltet, zuerst eine, dann zwei und drei Solostimmen, bis zuletzt der volle Chor am Ende nochmals einfällt.

Marie Madeleine Brigogne, Tochter eines mittelmässigen Malers (oder elenden Anstreichers, wie andere sagen), geb. 1652, klein, niedlich, sehr hübsch, war bei diesem ihrem Debut kaum 20 Jahre alt. Sie hatte so grossen Erfolg mit ihrer Rolle, dass man ihr den Beinamen „la petite Climène" gab. Als nach kurzer Zeit Lully sich der Académie bemächtigte, engagirte er sie mit 1200 liv. für zweite Rollen, 1680 verliess sie das Theater. Die leichtfertige Person, erst Lullys intime Freundin, dann in Todfeindschaft mit ihm, sah sich in dem von Guichard gegen ihn angestrengten Process schmählich compromittirt und wurde seitens dieses Klägers zum Gegenstande beleidigendster Anschuldigungen gemacht. — Marie Aubry, gehörte zuerst der Capelle des Herzogs von Orléans an. Lully engagirte sie ebenfalls und sie verliess die Oper erst 1684, nachdem sie noch bewunderungswürdig die Rolle der Ariane in „Amadis" creirt hatte. Eine der besten auf seinem Theater erschienenen Darstellerinnen, wurde sie leider zuletzt so corpulent, dass sie nicht mehr gehen konnte. Sie war klein, hatte blendenden Teint und tiefschwarze Haare. Vertraute Freundin der Brigogne, fand sie sich mit ihr in den gleichen Prozess hineingezogen und eben so wenig wie diese geschont. Guichard behandelte in seinen Klagschriften alle Sängerinnen mit tiefster Verachtung. Unter den Vorwürfen gegen die von Lully beigezogenen Zeugen, beschuldigte er die Aubry geradezu, dass sie längst das Metier der öffentlichen Comödiantinnen auf dessen Theater ausgeübt und sich des Lohnes wegen zum Götzen des Publicums gemacht habe. Alle diejenigen aber, welche diese Profession treiben, seien ehrlos und unfähig, vor Gericht Zeugnis zu geben.

Das „Echo seiner Zeitgenossen", der geistvolle Philosoph und Spötter S. Evremond,*) später entschiedener Gegner des

*) Charles de Marguetel du S. Denis, sieur d'Evremond, geb. zu S. Denis-du-Guast, 1. Apr. 1613. Seiner satirischen Gedichte wegen wurde er aus Frankreich verbannt; er starb in London, 20. Nov. 1703. Er pflegte zu sagen: „Die Oper ist ein Machwerk, in dem Dichter und Musiker, sich gegenseitig hindernd, aufs äusserste bemüht sind, eine schlechte Arbeit zu machen." — Der spanische Jesuit und Musikhistoriker Estevan Arteaga geb. in Madrid, gest. in Paris 20 Sep. 1799, fällt über die Opernwerke dieser Zeit ebenfalls ein durchaus ungünstiges Urteil. „Perrin und seine Genossen", sagt er in seiner Geschichte der italienischen Oper, „ergötzten den Hof durch Jahre mit glänzenden Schauspielen, sogar noch in der Zeit, da Corneille, Racine und Molière die Werke des Altertums verdunkelten. Es ist kaum zu glauben, dass Ludwig XIV., an Musterstücke in allen Gattungen der Poesie gewöhnt, Vergnügen an den pöbelhaften Vorstellungen der „Pomone" finden konnte, in der weitläufig von Äpfeln und Artischocken gesungen wurde, dass er Geduld hatte, von den Leiden und Freuden der Liebe der Diana, Venus und Aurora in einer Mägden und Schenkweibern entlehnten Sprache zu hören, und dass ihn bei den abscheulichen Anrufungen der Dämonen in „Circe" (Text von Mme. Saintoge, Musik von Desmarets, 1. Oct. 1694), geeigneter, Lebende in die Hölle, als Teufel aus ihr herauszutreiben, nicht schauderte:

Sus Belial, Satan et Miidefaut,
Turchebinet, Sauclerain, Griebaut.
Francipaulain, Noricot et Graincelle,
Asmodeus et toute la séquelle".

S. Evremond und Arteaga gehen in ihren absprechenden Urteilen über Perrins Verse entschieden zu weit. Der Dichter beweist vom 1. Act an, dass er seinen Malherbe wol inne hatte. z. B. die folgende Strophe konnte schlechter gewendet sein:

Die süsse Lust der Liebe
Gleicht zartem Blütentriebe,
Der einen Morgen wächst:
Sie teilt das Los der schönsten von den Dingen,
Entstehet, blüht, vergeht an einem Tag:
Lieb artet nach
Den Rosenschlingen.

Es ist so leicht, die schlechten Verse aus einem Stücke zu citiren, wenn man das Unrecht begehen will, die guten zu übergehen. Wer kann übrigens behaupten, dass Perrin nicht auch in realistischer Weise seiner Epoche voranschreiten wollte, als er das dumme Lied des Gartengottes schrieb, der zur Pomone also spricht:

Ich liefre die Melonen,
Und du gibst die Citronen,
Und deiner Pinie fügst du ein
Die Trüffeln und die Schwämme mein.

Opernwesens, in dem er nur Unsinn und den Ruin aller dramatischen Kunst erblickte, äusserte sich sehr günstig über das neue Werk. Er sagt, dass Cambert die schönste musikalische Begabung habe, nämlich die verständigste und natürlichste. Vorliegendes Werk sei artiger und galanter geschrieben, als das ihm vorausgegangene. Eine Nummer des Werkes „le tombeau de la Climène", galt lange bei Musikern und Sängern als ein Meisterwerk.

S. Evremond bezeichnet übrigens die in Frankreich nicht zur Aufführung gelangte und leider ganz verloren gegangene „Ariane" als Camberts Hauptwerk. Die Klagen der von Bacchus verlassenen Ariane und einige andere Stellen geben dem Besten nichts nach, was aus Lullys Feder kam. Camberts Recitativ hatte den grossen Vorzug, dass es nicht langweilte, da es mit mehr Sorgfalt, als die Arien, componirt und mit grosser Kunst behandelt war. Der sonst zu den begeistertsten Bewunderern Lullys zählende Schriftsteller sagt in seinem „Lettre sur les Opéras" (und hier übt er gewiss nur schuldige Gerechtigkeit), dass eine bessere und ausdrucksvollere Declamation, als die Camberts, nicht denkbar sei; nur hätte er, was die Natur der Leidenschaft und die Details der zu schildernden Empfindungen anlangt, mehr die Belehrung seiner Autoren begehren und hören sollen. Er erfasste mehr das Ensemble des Sujets, als die Worte, das Ganze mehr, als das Einzelne. Hierin war ihm Lully überlegen, dessen ausgebreitete Kenntnisse ihn befähigten, umgekehrt auf die Dichter einen anregenden und fördernden Einfluss zu üben, sie anzuleiten und seinen Forderungen und Wünschen günstig zu stimmen. Boindin („Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris." 1719) behauptet, Cambert sei nicht genug in den Sinn der Verse eingedrungen und habe zu sehr im Ausdruck heftiger Leidenschaften Befriedigung gesucht. „Er war ein kleiner Crébillon in der Musik."

Es fragt sich sehr, ob beide Herren, S. Evremond und Boindin, tiefere Einsicht in die Gesetze der Kunst und musikalische Kenntnisse in hinreichendem Grade besassen, um ein erschöpfendes Urteil über den Componisten Cambert abgeben zu können? Letzterer wenigstens hat eine selbständige Meinung den Dichtern gegenüber dadurch bekundet, dass er nicht alles mechanisch componirte, was ihm dieselben zu-

muteten, sondern sich gestattete, Verse, die sich nach seiner Ansicht für musikalische Behandlung nicht oder nur wenig eigneten, durch andere, poetischere zu ersetzen.

Die von Apoll an Climenens Grab gesungene Klage (ein Vorläufer der Klage in Glucks „Orpheus"), von Zwischenreden Pans und des Chors unterbrochen, bildete eine Episode von überraschender Wirkung, ein Tableau, das der Componist so rührend und ergreifend zu machen wusste, weil ihn der Gegenstand enthusiasmirte. Das dankbare Sujet, das ihm hier vorlag, beeinflusste aufs günstigste seine Imagination. Der Stil in diesem Werke erscheint fester und gedrungener, das Recitativ breiter und ausdrucksvoller, die Characteristik treffender.

So glänzend nun aber auch der Erfolg des neuen Werkes sich zu gestalten versprach, er sollte, wie wir bald sehen werden, nicht von langer Dauer und es dem armen Componisten nicht gestattet sein, die Früchte seines Talentes und Fleisses zu ernten.

Nach seinem Ausscheiden von der Opernleitung war Perrin unkluger Weise einem andern Opernversuch nicht fremd geblieben, wodurch seine Angelegenheit wesentlich geschädigt und verwickelt wurde.

Die Fortschritte der musikalischen Schauspiele verfolgend, begegnen wir jetzt zwei neuen Persönlichkeiten, welche eine für Monseigneur, den Bruder des Königs, bestimmte Oper verfasst und auf die Bühne gebracht hatten.

Ein Edelmann Monsieurs, Henri Guichard, kein Schriftsteller von Profession, aber vermögend und einer einflussreichen Familie angehörend, galt in den bessern Pariser Kreisen als angesehener Mann. Als Sohn des ersten Kammerdieners des duc d'Orléans und Pate des Prinzen Henri de Bourbon, duc de Vermeuil, erhielt er 1647—53 im Jesuitencollegium zu Paris eine für damalige Zeit glänzende Ausbildung. Beim Tode seines Vaters erbten er und seine, seit 1651 mit dem Rentmeister ms. de Marsollier verheiratete Schwester Marie, jedes 30000 Th. Er wusste sich nacheinander in den Besitz einiger käuflicher Stellen zu setzen, wurde April 1657 Oberintendant und Generallieferant der k. Armeen und im December darauf Intendant und Zahlungsanweiser der k. Gebäude, ein Amt, das 1667 eingezogen

wurde. Am 10. Jan. 1668 zum Staatsrat ernannt, heiratete er eine Woche später Jeanne le Vau, Tochter eines k. Secretairs und ersten Architecten des Königs, die ihm 60000 liv. zubrachte. Noch im gleichen Jahre ward er Hofcavalier Monsieurs, was ihn jedoch nicht hinderte, 19. September 1673. auch Generalintendant der Gebäude und Gärten desselben zu werden. Er erbaute, wie bereits gesagt wurde, das erste Opernhaus im Jeu de paume de la Bouteille.

Dies war der gefährlichste Gegner, der sich Lully, dessen Intriguen man nun allmählich zu durchschauen begann, entgegenstellte. Sein sonst unbekannt gebliebener Genosse und Mitarbeiter (denn von seinen Arbeiten hat sich keine Spur erhalten) war J. de Granouilhet, ms. de Sablières, Kammerjunker und Musikintendant des duc d'Orléans.

Im October 1671 gab Monseigneur wieder demjenigen, der die Ehre hatte, für seine Vergnügungen sorgen zu dürfen, die Weisung, eine Oper in Aussicht zu nehmen, die man vor Madame, seiner zweiten Gemalin, der Pfalzgräfin Charlotte Elisabeth spielen könnte, wenn dieselbe in Villecotrets, nach den in Chalons stattgefundenen Hochzeitsfeierlichkeiten Ihrer königl. Hoheiten (21. Nov.), empfangen werde. Guichard veranlasste Sablières, diese ehrenvolle Arbeit ebenfalls zu übernehmen. Als jedoch später der Herzog bezüglich der von ihm angeordneten Festlichkeiten andere Verfügungen traf, zufolge deren auf die Oper verzichtet wurde, befahl der König, sie gelegentlich des Hubertusfestes, 3. Nov. 1671, in Versailles aufzuführen.

„Les Amours de Diane et d'Endymion", ein aus einer losen Fabel und diversen Balleten zusammengefügtes Pastorale, wurde auf einem prächtigen Theater in den neuen Appartements der Königin gegeben. Die Majestäten waren sehr überrascht von dieser in 15 Tagen vorbereiteten Galanterie.

Perrins Beseitigung mag um diese Zeit erfolgt sein. Er war sich sehr wol bewusst, welchen wichtigen Dienst er Frankreich geleistet, und welchen weitreichenden Einfluss auf das Gesellschaftsleben das von ihm erfundene Schauspiel zu üben im stande war. Als er sah, wie günstig Sablières' Werk aufgenommen wurde, näherte er sich ihm und Guichard und bereit, alle Mittel zu ergreifen, durch die er Sourdeac

schädigen, rasche Revanche nehmen und ihm Concurrenz bieten konnte, schloss er mit beiden, 15. December 1671, einen Vertrag ab, in welchem er sich mit ihnen zu einem neuen Opernunternehmen verband. Ludwig XIV. hatte Guichard nach der Aufführung obigen Werkes beauftragt, sich sofort für eine andere, in S. Germain im Januar oder Februar 1672 aufzuführende Oper zu bemühen. Guichard beeiferte sich, dem königl. Wunsche zu genügen; so entstand „le Triomphe de l'Amour", Opéra ou Pastorale en musique, imitée „des Amours de Diane et d'Endimion", divisée en 3 parties, mêlées de 2 Intermèdes. Die Darstellung konnte rechtzeitig stattfinden.*)

Sourdeac stand seines intriganten und gewaltthätigen Characters wegen nicht im besten Rufe. Wie er 1661 die Comödianten des Marais hatte verdrängen wollen, so versuchte er später die Truppe Molières, die 1676 sein Theater übernahm, zu terrorisiren. Er gewann nie einen Process, obwol er unausgesetzt in solche verwickelt war. Perrin bot ihm gegenüber jetzt alle Mittel auf, um sich seine Rechte zu sichern.

Auf das ihm vom Könige gewährte Privilegium sich steifend, nahm er die ihm seitens seiner mächtigen Verbündeten gewordene Behandlung nicht stillschweigend hin und suchte, bis er völlig über seine Gegner würde triumphiren können, diese wenigstens mit gleicher Münze zu bezahlen. Da er einen Dichter und Musiker und ein fertiges, vom König bereits beifällig aufgenommenes Werk vorfand, gab er sich im Verein mit ihnen grösste Mühe, es vor die Öffentlichkeit zu bringen. In seinem Patente war es ja klar und deutlich ausgesprochen, dass nur er die alleinige Berechtigung habe, in Frankreich öffentliche Opernaufführungen zu veranstalten. Aber es war nicht leicht, in Paris einen Theatersaal

*) Ein Pastorale „le Triomphe d'Amour" von Hardy, wurde 1623 gegeben; ein Ballet, aus 20 kleinen Entrées bestehend, Text von Quinault und Benserade, Musik von Lully, Maschinen von Vigarani und Rivani, wurde 10. Mai 1681 ebenfalls in. S. Germain-en-Laye aufgeführt. Monseigneur und Mme la Dauphine, Mademoiselle, le Prince et la Princesse de Conti, le Duc de Vermandois, Mlle de Nantes und viele andere junge distinguirte Personen tanzten darin. Denselben Gegenstand behandelte eine Comédie von Marivaux (Th. ital. 12. März 1732). Bei der später erfolgten Aufführung des Ballets im Palais-royal, trat zum erstenmale eine Tänzerin Dlle Fontaine öffentlich auf. Bis daher wurden die Theaterballete von hübschen Knaben getanzt.

zu finden. Der hartköpfige Sourdeac hatte seine Vorstellungen nicht unterbrochen, zwei Bühnen gleichen Genres wollte Ludwig XIV. durchaus nicht gestatten. Während das Gericht mit gewohnter Langsamkeit die Klagesache betrieb, nützte der Bretagner, sich um Perrins Einspruch nichts kümmernd, seine Zeit wol aus und brachte, 8. April 1672, als eine mit grosser Spannung erwartete Novität „les Peines et les Plaisirs de l'Amour“ zur Darstellung.

In dieser Zeit nun, da Perrin, nicht gewillt, sich mehr als nötig prellen zu lassen, alle seine einflussreichen Freunde aufbot, um vom Parlamente eine wiederholte Bestätigung seiner Rechte zu erhalten, handelte der Schleicher Lully, überzeugt, alle ihm im Wege Stehenden eines Tages auch verdrängt zu haben, mit gewohnter Hinterlist. Perrin, die Schliche dieses durchtriebenen Ränkeschmieds kennend, bekam zuletzt auch noch einen Process mit ihm. Endlich, von allen Seiten in die Enge getrieben und daran verzagend, in seinem gerechten Handel, in dem er nun einmal eine zweideutige Rolle zu spielen bestimmt war, je noch zu seinem Rechte zu gelangen, trat er eines Tages, seine Gegner dadurch höchst unangenehm überraschend, an Lully gegen eine entsprechende Summe sein Privilegium rundweg ab. Und der König, dem unausgesetzten Drängen seines Günstlings und den Schmeichelworten und Vorstellungen seiner von diesem auf seine Seite gebrachten Gunstdame, der Frau von Montespan, die sich plötzlich auch zur Beschützerin und Fürsprecherin des Florentiners aufwarf, nachgebend, liess nun ungesäumt ein neues Patent ausfertigen, in dem das früher Perrin verliehene widerrufen, und Lully, der sich ja thatsächlich schon im Besitze des einstigen Opernpatents befand, ausschliesslich zur Gründung einer „Académie royale de Musique“ berechtigt wurde, „car tel est notre plaisir.“ *)

Perrins Feinde schäumten vor Wut. Am wenigsten

*) Sourdeacs schroffes Vorgehen gegen Perrin würde erklärlich sein, wenn angenommen werden könnte, dass, wie man sagt, derselbe ihm als Compensation seiner Schuld sein Patent verpfändet hatte. Vielleicht wollte Perrin dasselbe durch einen Parlamentsspruch wieder zurückerhalten. Lully soll es, andern Mitteilungen zufolge, besonders durch den Credit der Montespan erreicht haben, dass ihm, zum Glück für die Leute von Geschmack und zum Ruhm des lyrischen Theaters, Perrin sein Patent endlich verkaufte.

bequemte sich Sourdeac zu einem gutwilligen Nachgeben, aber auch Guichard und Sablières sahen sich schmählich betrogen. Ersterer widersetzte sich mit allen Mitteln der Einregistrirung des im März 1672 ausgefertigten, und von dem noch soeben von der Opernacademie durch die Textbuchwidmung so geehrten Colbert signirten Patents, letztere beriefen sich auf ihren kurz vorher mit Perrin abgeschlossenen Vertrag. Ludwig XIV., keinen Spass verstehend, und zweifellos von Lully unausgesetzt überlaufen, liess beiden Parteien keine Zeit zum Nachdenken, befahl seinem Minister, der übrigens in seiner rechtlichen Überzeugung mit der unverhofften Wendung der Dinge, wodurch die Erfinder der Oper um den Vorteil ihrer Arbeit betrogen wurden, gar nicht einverstanden war, an sieur de Harley, Procurator im k. Parlament, die Aufforderung richten, die Sache schleunig zu Ende zu führen. Aber auch dessen Rechtsgefühl schien sich gegen solches willkürliche Ansinnen zu sträuben. Da schrieb der König eigenhändig (30. März) an den Polizeilieutenant, sieur de la Reynie, und verordnete sofortige Schliessung des Sourdeacschen Theaters.

Bekanntlich wusste sich Lully, trotz der geringen Achtung, die er als Mensch genoss, beim König, auf dessen Geist er einen seltsam-unerklärlichen Einfluss übte, so einzuschmeicheln, dass ihn dieser selbst Molière vorzog, was die Missstimmung der ergebensten seiner Diener hervorrief. Der Florentiner heischte die von ihm erstrebte Gunst mit so viel Hartnäckigkeit, dass Ludwig fürchtete, er, den er für seine musikalischen Unterhaltungen nicht entbehren wollte, könne ihn verlassen, wenn ihm nicht gewährt wurde, was er beanspruchte. Tagelang moquirte sich der ganze Hof über die Vorteile, die man dem verhassten Italiener, dem nun die Möglichkeit gegeben war, ungeheure Summen zu gewinnen, zugewandt hatte. „Es wäre besser gewesen, raisonnirte man, den Ertrag unter mehrere zu verteilen, die, im Wetteifer sich zu übertreffen, die französische Musik zu grösster Vollkommenheit gebracht haben würden." „Ich wollte, äusserte Colbert, dass Lully eine Million durch seine Opern erwürbe und dass das Beispiel eines Mannes, der mit Componiren solches Vermögen gewinnen konnte, alle Musiker veranlasste, alles aufzubieten, um zu gleichem Ziele zu gelangen."

Der zähe Welsche aber hatte endlich Wunsch und Willen

durchgesetzt, er hatte erreicht, was er in neidisch-ehrgeizigem Verlangen lange erstrebt hatte; die nun endlich in seine Hand gelegte Macht wusste er eisern festzuhalten und gehörig auszunützen. Unbekümmert um drei, das Genie Camberts constatirende Erfolge, und den Ruhm, den derselbe über sein Vaterland auszustrahlen im stande gewesen wäre, hätte man ihm vergönnt, neue Werke zu schaffen, nötigten der König und sein erster Minister den nationalen Künstler zur Auswanderung, begingen sie die schreiende Ungerechtigkeit, sich zu seiner Schädigung zur Partei des Fremden zu schlagen.

Obwol das Theater Guénégaud auf k. Befehl (1. April) geschlossen wurde, setzte der Processkrämer Sourdeac mit dem Mute der Verzweiflung den Kampf noch lange fort.*) Und da auch Guichard sich mit aller Energie der Einregistrirung des Academiepatents entgegenstemmte, die Angelegenheit sich also in die Länge zu ziehen drohte, befahl der König seinem Musikintendanten, mit seinen Vorstellungen, ohne Rücksicht auf seine Concurrenten zu nehmen, zu beginnen. Colbert empfahl (24. Mai) sieur d'Harley wiederholt die Angelegenheit aufs dringlichste, zugleich darauf hinweisend, dass Lully mehr Erfahrung, Geschick und Befähigung für die Oper habe, als alle seine Widersacher. In diesem Sinne entschied endlich auch der Gerichtshof. Der Despotismus findet stets Gründe, seine Entscheidungen zu rechtfertigen. „Die Oper, sagt Jal in seinem „Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire“ machte Lullys Glück und das mit Recht, denn er war ein seinen Zeitgenossen überlegener Künstler. Man musste Perrin und seinen Verbündeten ein Privilegium entreissen, das voraussichtlich in ihren Händen hingestorben wäre. Das war bei der Energie Lullys nicht zu befürchten. Die Herren de Lamoignon und d'Harley registrirten sein Patent und diesem zugleich gerechten und ungerechten Acte verdankte man endgiltig die französische Musik“. Dem widerspricht jedoch A. Pougin entschieden, behauptend, dass Lully seinem Zeitgenossen nicht überlegen war. Die Sourdeacschen Vorstellungen, die man inmitten der Erfolge von Camberts letztem Werke sistirte, würden unter der Leitung ihrer seitherigen

*) Protest Sourdeacs an das Parlament, 30. Mai. Schreiben Lullys an Colbert 3. Juni; Erlass des Parlaments, 27. Juni.

Directoren schwerlich aufgehört haben. Die französische Oper verdankt man nicht der Urkunde, die Lully in den Besitz des Theaters setzte; mit Cambert an der Spitze würde es sich ebenso, ja vielleicht noch besser und nationaler entwickelt haben. Alles entschied ein Machtspruch des von seinem Günstling und seiner Maitresse dazu gedrängten Königs. Für das französische Selbstgefühl wird und muss der Umstand, dass man es den nationalen Künstlern oder wie man sie berechtigt nennen darf, den Erfindern der französischen Oper, unmöglich machte, ihr Werk zur Vollendung und zum letzten Ziele zu führen, stets verletzend sein. Man kann sich heute in Frankreich noch nicht darüber trösten, dass einer jener verhassten Italiener an die Spitze des Opernunternehmens trat und ihnen zwar eine Oper gab, welche die Bewunderung der Welt erregte, und die ja auch ganz in französischem Geiste gedacht war, die aber doch durch französische Künstler in einer den nationalen Wünschen entsprechenderen Weise vielleicht noch zu höherer Vollkommenheit hätte geführt werden können.

Der zumeist Geschädigte unter den Teilnehmern der ersten Genossenschaft war zweiffellos der vom edelsten Ehrgeize beseelte Cambert, auch sonst ein tadelloser, in den anstössigen Streitigkeiten, die nun entbrannten, allein unbesudelt gebliebener Character, eine harmlose Künstlernatur, seine Complicen nach jeder Richtung weit überragend. Ein abgefeimter Intrigant betrog ihn um seine Zukunft, die sich so schön und ehrenvoll zu gestalten versprach. Der Kummer über die grausame Lage, in die er sich gebracht sah, trieb ihn in die Fremde.

Sobald Lully sich seinen Rivalen vom Halse geschafft hatte, machte er sich mit grossem Eifer ans Werk. Er eröffnete noch in selbem Jahre (15. Nov.) seine Vorstellungen in einem auf dem Platze eines Ballspielhauses, du Bel-Air eingerichteten Saale mit einem Pasticcio „les Fêtes de l'Amour et de Bacchus". Als Molière wenige Monate später (17. Febr. 1673), zwei Tage nach Aufführung der ersten Lullyschen Oper „Cadmus" starb, beeilte er sich, durch Colbert vom König den Saal im Palais-royal zu erbitten, den Molières Truppe bisher inne gehabt. Es gelang ihm auch, dieselbe zu verdrängen; was sollte dem Protégé Ludwigs XIV. überhaupt nicht gelingen? Die k. Comödianten mussten sich noch glücklich preisen, Sourdeacs Theater, in welchem sie nun vom 9. Juli 1673–1689 spielten,

um 30000 liv. kaufen zu können. Sourdeac soll seine Theatereinrichtungen La Grille zum Geschenk gemacht haben.

Diese Handlungsweise Lullys hat man ihm stets ganz besonders verdacht. Molière war sein langjähriger Freund, dem er wichtigste Dienste und stete Förderung zu danken hatte, dem oder dessen Erben er sogar jetzt noch Geld schuldete. Als er sich 1670 in der rue Neuve-des-Petits-Champs ein Haus bauen liess, erbat er sich in grösster Geldverlegenheit vom Dichter ein Darlehen von 10000 liv. und erhielt dasselbe auch. Es war im Momente noch nicht abbezahlt, und doch wartete er nicht, bis des edlen Mannes Leichnam erkaltet war, um dessen Genossen aus ihrem Asyle zu vertreiben. Es kennzeichnet dies Verfahren ganz des Italieners rücksichtslosen, nur das eigene Interesse im Auge behaltenden Character, darf aber bei ihm ebenso wenig überraschen, als ganz gleiche Eigenschaften bei dem Corsen, der 130 Jahre später Frankreichs Thron einnahm. Mit schonungsloser Selbstsucht, keine Pietät kennend, ging er seines Weges, gerade auf ein bewusstes Ziel zu, alles niedertretend, was seinen Schritt zu hemmen drohte. Wer darauf angewiesen ist, aus niederem Stande durch eigene Kraft und von zahllosen Feinden bekämpft, nach einer höchsten Stellung zu ringen, darf und kann in seinen Massnahmen nicht allzublöde und allzugewissenhaft sein. Erreicht er sein Ziel, dann wird ihn die Welt als grossen Mann preisen, im andern Falle unter die Lumpen und Schwachköpfe, vielleicht sogar unter die Verbrecher rangiren.

Der unvermeidlich seine Ansprüche verfolgende und den König fortwährend mit lästigen und ungestümen Gesuchen bestürmende Guichard erhielt nach dessen Rückkehr aus dem Feldzug in der Franche-Comté (Aug. 1674), indem er klug der Liebhaberei Ludwigs für Academien zu schmeicheln wusste, ein neues Privilegium zur Gründung einer „Académie royale des spectacles". Er stellte Aufführungen in Aussicht, den Spielen des Altertums nachgeahmt; zugleich verpflichtete er sich, alljährlich eine Anzahl Gratisvorstellungen zu geben. Lully, ausser sich darüber, dass dadurch möglicherweise sein Unternehmen beeinträchtigt werden könnte, liess kein Mittel unversucht, dies Privilegium rückgängig zu machen. Von den ärgerlichen, einen Blick in einen bodenlosen Abgrund

von Gemeinheit und Gehässigkeit gestattenden Processen, die eine Folge der Lullyschen Machinationen waren, wird an anderm Orte des Näheren gehandelt werden.

Hier nur noch so viel, dass der Florentiner auch jetzt wieder seine Wünsche gekrönt sah. Des ärgerlichen Haders müde, liess (22. März 1676) der König durch Colbert an den Generalprocurator den Befehl gelangen, die seit Jahren schwebenden Processe zu beenden. Am 24. Juni 1678 verbot er die Einregistrirung des 4 Jahre vorher Guichard gewährten Patents. Fortan blieb Lully, dem ein unwandelbarer Erfolg zur Seite stand, alleiniger Herr der Situation. Jede künftige Concurrenz war unmöglich gemacht.

Während er auf dem Gipfel des Glücks Ruhm, Ehren und Reichtümer sammelte, hatte sich der von ihm verdrängte Cambert nach England geflüchtet. Entmutigt, müde, gereizt, die Unmöglichkeit erkennend, seinem Vaterlande und sich selbst nützen zu können, wollte er wenigstens nicht täglicher Zeuge der Triumphe seines Rivalen sein.

Perrin, ruhmlos und verachtet den Kampfplatz verlassend, tröstete sich, indem er Elegien und Sonette dichtete und seine Übersetzung des Virgil ausfeilte. Er wurde in seinen letzten 6 Lebensjahren samt seinem Diener von seinem Hauswirt vollständig erhalten. Dafür hinterliess er ihm 4 Operntexte, die derselbe jedoch vergebens dem Könige um 10000 Th. anbot. Obwol seine Einbildungskraft unfruchtbarer, sein Stil trivialer, seine Versification geschmackloser war, als bei dem eleganteren Quinault, verdient er doch als der Dichter, der die erste Idee einer französischen Oper hatte, und als Verfasser lyrisch-dramatischer Poesien einen Platz auf dem französischen Parnass. Wie er die Oper erfasste, war sie himmelweit von der italienischen verschieden. Er und Cambert hatten durchaus keine Vorbilder; man behauptete sogar, seit dem Abgange des letzteren kein Recitativ mehr gehört zu haben, das den Eindruck der Neuheit machte. Cambert wurde in London von Carl II., der nach seines unglücklichen Vaters gewaltsamem Tode sich nach Frankreich geflüchtet und dort grossen Geschmack an der franz. Musik und besonders an den von Lully dirigirten kleinen Violinen gefunden hatte, sehr wolwollend und mit schmeichelhaften Achtungsbezeugungen aufgenommen. Des Königs Vorliebe für die franz. Musik

veranlasste einen offenen Kampf zwischen ihm und seinem die Vorzüge der nationalen Kunst verteidigenden Secretair Williams, aus dem er nur mit Mühe und Ausdauer siegreich hervorging. Die Ankunft Camberts, den er nicht müde ward, durch zahlreiche Beweise der Huld und Grossmut an sich zu fesseln, war ihm hochwillkommen. Gleiche Beweise ehrenden Entgegenkommens gaben dem französischen Künstler die grossen Herren des Hofes. Er wurde vom König seiner Capelle als Oberintendant vorgesetzt und ihm zugleich eine, nach dem Muster der französischen organisirte Bande von 24 Violinen unterstellt. Cambert verpflanzte seine Werke nach England. Mit dem gleichen Erfolg wie in Paris führte derselbe dort „Pomone" und die umgearbeitete und mit neuem Prolog versehene „Ariane", „les Peines et les Plaisirs de l'Amour" und eine in Frankreich als Manuscript in Colberts Bibliothek zurückgebliebene Oper „la Mort d'Adonis" auf. In England selbst schrieb er noch „la Reine du Parnasse" und „la Vengeance de l'Amour". Er schien dazu ausersehen, eine grosse Rolle in seinem neuen Vaterlande zu spielen; doch kaum begannen die Früchte seiner Thätigkeit hier zu reifen, als er plötzlich starb (1677). Herz- und Heimweh sollen ihn getötet haben. In England wie in Frankreich wurde sein Verlust aufrichtig und lebhaft bedauert, wurden seine Verdienste laut anerkannt. Man behauptete in Paris übrigens, — ein Beweis für die tiefe Verachtung, in der, da man ihn einer solchen Handlung für fähig hielt, Lullys Character stand und für den Grad des Hasses und der Eifersucht, den er auf seinen Rivalen geworfen hatte, — der Florentiner habe ihn durch einen von ihm bestochenen Diener ermorden (vergiften?) lassen.

Alle von Cambert in England geschriebenen Werke sind spurlos verloren gegangen; über seinen dortigen Aufenthalt ist unbegreiflicher Weise nicht das geringste zu erfahren. Was wir über ihn aus seinen letzten Jahren wissen, findet sich in einem im „Nouveau Mercure galant", im Aprilheft 1677, veröffentlichten Necrolog. Man sagt, dass zufolge der Bemühungen eines französischen Musikers, Namens Grabut,*)

---

*) Louis Grabut (Grabu) war Camberts Nachfolger als Capellmeister Carls II. und seit 1680 Director der Musik im Coventgarden-Operntheater.

die Partitur der „Ariane" in England gestochen worden sei. Ein Exemplar derselben hat sich auf unsere Zeit nicht gerettet. Eigentlich gilt Grabuts Oper, „Albion and Albanius" Text von Dryden, 1685 edirt, als die erste in England gedruckte Opernpartitur. Durch Cambert angeregt, schrieb auch Purcell*) sein erstes theatralisches Werk, zugleich die erste englische Oper, „Abelazor", 1677.

Guichard, nachdem seine Processe verloren waren, reiste nach Madrid, um dort ein Theater zu gründen, starb aber schon nach kurzer Zeit, 1680. Der hartgesottene Bretagner Sourdeac überlebte alle seine Gegner, sogar den von ihm unversöhnlich gehassten Lully. Er starb, einen Sohn und vier Töchter hinterlassend, von denen zwei den Schleier nahmen, erst 9. Mai 1695.

Er fand in England nur geringe Anerkennung und wurde auch in Paris nicht gewählt, als über Lullys Nachfolger entschieden wurde.

**) Henry Purcell, der beste und fruchtbarste englische Musiker seiner Zeit, war ein Musikantenkind, 1658 in London geboren, 1676 Organist an der Westminsterabtei, 1684 an der k. Capelle; er starb 21. Nov. 1695, zahlreiche Werke hinterlassend.

Anhang.

I.

Perrins Bittschrift um Verleihung eines Opernpatentes.

Dem König.

Sire.

Nachdem Sie Ihren Staat sieghaft, ruhig und glücklich gemacht, erübrigte Ew. Maj. nichts mehr, als ihn auch reich, glänzend und prächtig zu machen. Aus diesem Grunde haben Sie in Ihr Königreich die freien Künste, den Handel, die Manufacturen verpflanzt und sich mit so viel Sorgfalt der Verschönerung Ihrer Schlösser und Ihrer Hauptstadt gewidmet. Dieser Geist der Grösse und Pracht, der Ihre königl. Seele ganz erfüllt, ists, der diese majestätischen Paläste des Louvre und von Versailles entstehen liess, und sie mit solch bewundernswertem Überfluss an Möbeln und Reichtümern erfüllte; er ist es, der Frankreich so viele schöne Divertissements gab und neuerdings das prächtige Ballet, welches das Erstaunen von ganz Deutschland erregte,*) — all dies hat mich überzeugt, Sire, dass es Ew. Maj. angenehm sein müsse, wenn man in Ihrem Königreiche das einzige Schauspiel und Divertissement noch einführte, dessen es jetzt noch entbehrt, nämlich die Oper, welche Italien und Deutschland längst besitzen und uns täglich vorzuhalten scheinen. Ew. Maj., Sire, hatte

*) Perrin spricht hier von dem 1670 gegebenen Ballet-royal, dessen Kern Molières Comödie: „l'Amant magnifique" bildete.

die Güte, meine Absicht zu billigen und sie mit Ihrer Autorität zu unterstützen und ich hatte das Glück, dass mir bei diesem Unternehmen der Rat und die Unterstützung eines der grössten Herren und zugleich der bewundernswürdigsten Genies Ihres Königreichs zur Seite standen. Damit, Sire, wird Ew. Maj. zweifellos erkennen, dass wir der Grösse Ihrer erhabenen Absichten und der Pracht Ihrer Ballete schlecht entsprochen haben, aber welcher Vergleich ist zwischen der Sonne und den Sternen, zwischen schwachen Unterthanen und dem grössten der Könige! Der Mut, Sire, fehlt uns weniger, als die Kräfte. Sie werden sich verdoppeln, wenn Ew. Maj. unsere Aufführungen mit Ew. königl. Gegenwart und unsere Académie mit Ihrem allmächtigen Schutz beehren wird: wir bitten unterthänigst um beides. Was mich betrifft, Sire, so bin ich schon mehr als zufrieden, durch diese kühne Bemühung den leidenschaftlichen Eifer dargethan zu haben, der mich für Vermehrung Ihres Ruhmes beseelt.

In tiefer Verehrung bin ich
Sire
Ew. Maj.
ergebenster, gehorsamster und treuester
Unterthan und Diener
Perrin.

II.

Patentbrief des Königs, um im ganzen Königreiche Opernacademien oder musikalische Aufführungen in französischer Sprache, nach dem Muster derjenigen in Italien zu etabliren.

Ludwig, von Gottes Gnaden König von Frankreich und Navarra, entbietet allen, welche gegenwärtiges Patent sehen werden, seinen Gruss. Unser lieber und getreuer Pierre Perrin, Rat in Unserm Conseil und Einführer der Gesandten bei der Person Unseres verstorbenen, sehr lieben und treuen Onkels, des Herzogs von Orleans, hat Uns unterthänigst vorgestellt, dass seit einigen Jahren die Italiener verschiedene Academien etablirt hätten, in denen Aufführungen mit Musik

gehalten werden, die man Opern nennt; dass diese Academien aus den vorzüglichsten Musikern des Papstes und anderer Fürsten bestünden, selbst aus Personen von ehrenwerter Familie, Edelleuten von Geburt, sehr gelehrt und erfahren in der Kunst der Musik, welche darin singen, und dass dieselben jetzt die schönsten Schauspiele und angenehmsten Divertissements aufführten, nicht allein in den Städten Rom, Venedig und an den Höfen Deutschlands und Englands, wo diese Academien ebenfalls nach italienischem Muster eingerichtet wurden; dass diejenigen, welche die notwendigen Kosten besagter Aufführungen tragen, für ihre Auslagen durch das was dem Publicum am Eingange der Orte, wo sie stattfinden, abgenommen wird, entschädigt werden; endlich, wenn es Uns gefiele, ihm die Erlaubnis zu gewähren, in Unserm Königreich ähnliche Academien zu etabliren, um dort öffentlich ähnliche Opern oder Aufführungen in Musik in französischer Sprache zu singen, hofft er, dass dieses Unternehmen nicht nur zu Unserm Vergnügen und zu dem des Publicums beitragen würde, sondern auch, dass Unsere Unterthanen sich an die Musik gewöhnen und unmerklich nach und nach dazu veranlasst würden, sich in dieser Kunst, einer der edelsten der freien Künste, zu vervollkommnen.

Aus diesen Gründen, da Wir zur Beförderung der Künste in Unserm Königreich beitragen und besagtem Bittsteller günstige Gesinnung bethätigen wollen, sowol in Anbetracht der Dienste, die er Unserm verstorbenen, sehr lieben und treuen Onkel erwiesen hat, als derer, die er Uns seit mehrern Jahren mit der Composition der Musiktexte erweist, die in Unserer Capelle, wie in Unserer Kammer gesungen werden, haben Wir genanntem Perrin erlaubt und gewährt, und erlauben und gewähren ihm durch Gegenwärtiges, eigenhändig Unterzeichnetes die Genehmigung, in Paris und andern Städten Unsers Königreichs Academien zu etabliren, die aus solcher Anzahl und Qualität der Personen bestehen können, wie er für gut findet, um dort öffentlich Opern und andere musikalische Productionen in französischen Versen, ähnlich denen Italiens zu geben und zu singen; und um den Bittsteller für die grossen Kosten zu entschädigen, die er für diese Aufführungen, sowol für das Theater, als für Maschinen, Decorationen, Costüme und andere notwendige Dinge hat, erlauben Wir

ihm, vom Publicum die Beträge zu erheben, die er für gut findet und zu diesem Zwecke Wachen und andere entsprechende Leute am Eingange der Orte aufzustellen, allwo diese Aufführungen stattfinden werden; zugleich verbieten Wir nachdrücklichst allen Personen, wess Standes sie auch seien, selbst Unsern Hausbeamten, dort einzutreten ohne zu bezahlen, und solche Opern- oder Musikaufführungen in französischen Versen irgend sonstwo im ganzen Gebiete Unsers Königreichs, während zwölf Jahren, ohne Erlaubnis und Zustimmung genannten Bittstellers zu unternehmen, bei Strafe von 10 000 liv. Geldbusse, Confiscation der Theater, Maschinen und Costüme, zahlbar ein Drittel an Uns, ein Drittel dem allgemeinen Hospital und das letzte Drittel dem genannten Bittsteller. Und da diese Opern und Aufführungen von den recitirten Comödien ganz verschiedene Musikwerke sind und Wir sie durch Gegenwärtiges nach dem Muster derjenigen Italiens, wo die Edelleute singen, ohne sich des Adels verlustig zu machen, errichten:

Wollen Wir und gefällt es Uns, dass alle edlen Männer, Fräulein und andere Personen in genannten Opern singen können, ohne dass sie deshalb ihres Adelstitels oder ihrer Privilegien, Ämter und Vorrechte verlustig gehen. Wir widerrufen mit Gegenwärtigem jede Erlaubnis und jedes Privilegium, von Uns möglicher Weise früher schon gegeben, sowol für genannte Opern, als um Comödien mit Musik vorzutragen, unter welchen Namen, Eigenschaften, Bedingungen und Vorwänden es auch geschehen möge. Wir befehlen Unsern lieben und getreuen Räten, die Unsern Parlamentshof in Paris bilden und Unsern andern Beamten, denen es zukommt, Gegenwärtiges lesen, veröffentlichen und einregistriren zu lassen und vom Inhalte desselben dem Bittsteller in vollem Masse und friedlich Gebrauch machen zu lassen, indem sie alle Störungen und Verhinderungen hintanzuhalten suchen, denn so ist Unser Wille.

Gegeben in S. Germain-en-Laye, den 28. Juni 1669, in Unserer Regierung im 27. Jahre. Gezeichnet Louis, und auf dem Falz: Im Namen des Königs, Colbert. Und gesiegelt mit dem grossen Siegel von gelbem Wachs.

Es war bisher in den Theaiern Sitte, dass die grossen Herren, welche die Logen innehatten, ihre Diener mitbrachten, die sich allmälig das Recht ertrotzten, den Vorstellungen auf der Galerie unentgeltlich beizuwohnen. Mit ihnen und unter ihrem Schutze schlich sich eine Menge zweideutiger Dirnen ein, deren Betragen Anstoss erregte und gegen welche die Directionen, die Gewaltthätigkeiten ihrer Louis fürchtend, doch nicht einzuschreiten wagten. Die Galerie wurde daher von allen anständigen Leuten gemieden. Auch im neuen Opernhause suchten, trotz der strengen und bestimmten vom Könige erlassenen Befehle, die Lakaien ein ihnen durch langes Herkommen sozusagen gewährleistetes Recht geltend zu machen. Hier aber trafen sie auf entschiedenen Widerstand, und als sie Unordnungen veranlassten, trat ihnen, wie nachstehendes Actenstück beweist, die Polizei mit Energie und Entschiedenheit entgegen.

III.

Polizeibefehl bezüglich der Unordnungen, die vor dem Opernhause 1671 vorgekommen sind.

Im Namen des Königs
und des Herrn Prévost von Paris
oder des Herrn Criminallieutenants.

Allen denen, welche gegenwärtigen Brief sehen werden, entbietet Achill du Harley, Rat im k. Staatsrate, Generalprocurator im Parlament, Garde u. Prévost der Stadt und der Vicomté von Paris, der Sitz vacant, Gruss. Wir thun kund, dass nach dem, was uns von dem k. Procurator vorgestellt wurde, Se. Maj. die Gründung einer königlichen Opernacademie in dieser Stadt mit seinem ganz besonderen Schutz beehren wollte und angemessen erachtete, den freien Eintritt dazu denen seines Hauses zu verbieten, die gewöhnlich bei den Comödien ohne Eintrittsgeld zugelassen werden; ebenso allen Pagen, Lakaien und Livréedienern, um die Unordnungen und Streitigkeiten zu verhindern, die meist durch den Zulauf und die Vermischung aller Arten Personen

entstehen. Und obwol die von der Polizei aufgestellten Beamten ihre Aufmerksamkeit auf die Ausführung der Befehle Sr. Maj. richteten, konnten sie dennoch die Gewaltthätigkeit einiger Lakaien nicht hintan halten, die sich vorigen März in der rue des Fossez de Nesle ansammelten und an der Thüre des Theaters drängten, um dort einzutreten. Nachdem ihnen diese Freiheit, dem königlichen Befehle entsprechend, verweigert worden war, schritten sie zu dem Excess, die Thüren erbrechen und die Wachen überwältigen zu wollen, wobei einige der letzteren von den mit Steinen und Stöcken bewaffneten Unruhstiftern schwer verletzt wurden. Mehreren derselben, die man auf der Stelle arretirte und in das Grand-Chatelet als Gefangene führte, wird nun der Process gemacht werden. Da es aber für die öffentliche Sicherheit wichtig ist, dass solche Gewaltthätigkeit, deren Folgen sehr grosse Consequenzen haben können, von der Autorität der Justiz getadelt und die Urheber oder ihre Mitschuldigen nach der Gesetzesstrenge bestraft werden, erbat sich genannter k. Procurator Vollmacht. Wir, nachdem wir ihn gehört und seinen Vorschlägen zustimmen, haben befohlen und befehlen, dass die begonnenen Untersuchungen gegen die dieser Excesse Beschuldigten unablässig fortgesetzt und ihnen der Process bis zum definitiven Urteilsspruch gemacht werde und unterdessen verbieten wir allen Pagen u. s. w. und allen andern, welches Standes sie auch seien, sich an den Thüren der k. Opernacademie zu zeigen und dort eintreten zu wollen, ohne zu bezahlen; noch sich dort anzusammeln und irgend eine Ausschreitung sich zu gestatten, und mitbewaffneter Hand oder anders zu excessiren oder die zur Sicherheit aufgestellten Wächter zu beleidigen, alles bei Strafe der Galeeren oder anderer, was eintreten wird gegen die Zuwiderhandelnden und die auf der That Ertappten: indem wir den Commissären des Chatelet einschärfen, sich in das Viertel und die Umgebung der k. Academie an Vorstellungstagen zu begeben, Urheber und Mitschuldige der Gewaltthaten in das Gefängnis führen zu lassen und zu diesem Zwecke eine solche Anzahl von Huissiers, Sergeanten, Bogenschützen und andern Justizbeamten, gehalten, ihnen auf den ersten Befehl zu gehorchen, um sich zu sammeln, als sie für gut finden; ebenso befehlen wir den Bürgern des Viertels

und der Umgebung, den Commissären, falls sie durch sie aufgefordert würden, bewaffnet beizustehen und verbieten ihnen, Delinquenten in ihren Häusern aufzunehmen oder Zuflucht zu gewähren, bei Strafe von 100 liv. Geldbusse und Ersatz des Schadens und der Interessen. Und gegenwärtige Ordonnanz soll gelesen, publicirt und angeschlagen werden an der Thüre des Opernhaüses und den gewöhnlichen Stellen der Stadt und Vorstädte von Paris und ausgeführt werden, trotz der Oppositionen oder irgend welcher Berufungen und ohne Präjudiz derselben. Vorstehendes wurde angefertigt und gegeben in der Criminalkammer des Chatelet vom Ms. Jac. Deffita, Rat im k. Staatsrat und Criminallieutenant der Stadt, Prévosté und Vicomté von Paris, 23. Mai 1671.

Gez. Deffita.
De Ryantz.
Le Contre, Greffier.

IV.

Ein die Angaben vorliegender Arbeit ergänzendes und möglicher Weise auch berichtigendes Verzeichnis gibt das seltene Buch: (par le duc de la Vallière) „Ballets, Opera, et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine“. A Paris, chez Cl. I. B. Bauche, 1760. Es beginnt die jedoch nichts weniger als vollständig aufgeführte Reihe der dramatisch-musikalischen Aufführungen in Frankreich mit dem Jahre 1548.

1. La magnificence de la superbe et triomphante entrée de la noble et antique Cité de Lyon, faite au Très-Chrétien Roi de France Henri II. et à la Reine Catherine son épouse, le 23. September 1548. Lyon, Guill. Rouille, 1549. 4°.

2. C'est la déduction du somptueux ordre, plaisans Spectacles, et magnifiques Théâtres, dressés et exhibés par les Citoyens de Rouen, Ville Métropolitaine du Pays de Normandie, à la Sacrée Majesté du Très-Chrétien Roi de France, Henri II. leur Souverain Seigneur, et à très-illustre Dame, Madame Catherine de Medicis, la Royne son épouse, lors de leur triomphant, joyeux et nouvel advénement en icelle Ville,

qui fut ès jours de Mercredi et Jeudi, 1. et 2. jour d'Octobre 1550, et pour plus expresse intelligence de ce tant excellent triomphe, les Figures et Portraits des principaux ornements d'icelui, y sont aposés, chacun en son lieu, comme l'on pourra voir par le discours de l'Histoire. Rouen, R. le Hoy, Robert et Jean dits du Gord, 1551. 4⁰.

3. Le Recueil des Inscriptions, Figures et Mascarades, ordonnées en l'Hôtel-de-Ville à Paris, le Jeudi 17. Fév. 1558 par Ét. Jodelle*). Paris, A. Wechel, 1559. 4⁰.

4. Chant ·Pastoral, sur les nopces de Mons. Charles, Duc de Lorraine et Mad. Claude, 2.me fille du Roi, par P. de Ronsard**). Par., A. Wechel, 1559.

5. Entreprise du Roi Dauphin pour les Tournois, sous le nom de Chevaliers Avantureux, à la Royne et aux Dames, par Joach. du Bellay***). — Entreprise de M de Lorraine, aux Dames p. l. m. — Inscriptions, p. l. m. (Epithalame du Duc de Savoye, par J. du Bellay, Angevin. Par., Federic Morel, 1559.) 4⁰.

6. Recueil des Choses notables, qui ont été faites à Bayone, à l'entrevue du Roi Très-Chrétien Charles IX. et la Royne sa très-honorée mère, avec la Royne Catholique, sa soeur. Par., Vascozan, 1566. fol.

7. Excellent Tournoy du vaillant Chevalier de la Racine, Gentilhomme Bourbonois, illustré de plusieurs belles Poësies, tant Italiennes que Françoises, à la louange dudit Chevalier, fait à Turin le 26. mois de Fév. 1576. Lyon, Ben. Rigaud, 1576. 8⁰.

8. Ballet comique de la Royne. (p. 67.)

9. Le solemnel Baptême de Mons. le Prince de Piedmont Philipe-Emanuel, fils ainé des Ser. Prince Charles-Emanuel, Duc de Savoye, et Catherine d'Autriche, Infante d'Espagne, célebré à Turin le 12. Mai 1587. Turin, A. de Bianchi, 1588. 4⁰.

---

*) Étienne Jodelle, Dichter, Maler, Bildhauer und Architect, geb. in Paris 1532, gest. 1573.

**) Pierre de Ronsard „le Père de la Poésie Françoise", geb. im Schlosse de la Poissonière in Vendômois, 11. Sept. 1524, gest. bei Tours, 24. Dec. 1585.

***) Joachim du Bellay „l'Ovide Françoise", geb. im Schlosse Liré b. Angers um 1524, gest. 1. Jan. 1560.

10. Le Ballet des Chevaliers François et Bearnois, représenté devant Madame à Pau le 23. Aoust 1592. 4°.

11. Ballets représentés devant le Roi à la venue de Madame à Tours en 1593. Tours, Jamet Metayer, 1593. 4°. (Dieser Band enthält die Ballete: „Le Ballet de Madame." „Le Ballet de Madame de Rohan", und das vorstehend unter No. 10 aufgeführte.)

12. Récit d'un Berger sur les alliances de France et d'Espagne, fait devant Leurs Majestés, au Ballet de Madame, par Malherbe*), 1595. 4°.

13. L'entrée de très-Grand, très-Chrétien, très-Magnanime et Victorieux Prince Henri IV. Roi de France et de Navarre, en sa bonne Ville de Lyon, le 4. Sept. l'an 1595. de son Regne le sept, de son âge le 42, contenant l'ordre et la description des magnificences dressées pour cette occasion, par l'ordonnance de Mess. les Consuls et Echevins de ladite Ville. Lyon, Pierre-Michel, 1595. 4°.

14. L'Arimène (p. 81.)

15. L'Entrée de très-Grande, très-Chrétiene et très-Auguste Princesse Marie de Medicis, Reine de France et de Navarre, en la Ville de Lyon, le 3. Déc. 1600. Lyon, Thib. Ancelin, 1600. 8°.

NB. Andere Ballete aus der Zeit Heinrichs IV. und Ludwig XIII., p. 81.

16. Ballet en langage foresien de trois Bergers et trois Bergeres, se gaussans des Amoureux qui nomment leurs Maîtresses, leur doux souvènir, leur belle pensée, leur lys, leur oeillet, etc. à six personnages, par Marcellin Allard, 1605. 8°.

17. Ballet de Mons. le Duc de Vendosme, dansé lui douzième en la Ville de Paris, dans la Grande Salle du Louvre, puis en celle de l'Arsenal le 17. et 18. Jan. Par., J. de Heugueville, 1610. 8°.

18. Vers du Ballet de Mons. le Dauphin, par les Sieur Motin, 1610.

19. Le Camp de la Place Royale, ou Relation de ce qui s'est passé les 5, 6 et 7e jour d'Avr. 1612 pour la

*) François Malherbe „le fameux Poëte", geb. in Caen 1555, gest. in Paris, 16. Oct. 1628.

publication des Mariages du Roi et de Madame, avec l'Infante et le Prince d'Espagne. Par. J. Micard et Toussaint du Bray, 1612. 4⁰. (Dieser Band enthält: Cause et sujet de ces Courses. Palais de la Félicité. Place Royale. — Premiere journée: Disposition du Camp. Les Entrées des Tenans, des Chevaliers du Soleil, des Chevaliers du Lys, des Amadis, du Persée François. Courses du premier jour. — Deuxième journée: Les Entrèes des Chevaliers de la Fidélité, du Chevalier du Phoenix, des Quatre-Vents, des Nymphes de Diane, des Chevaliers de l'Univers, des Illustres Romains. Courses du second jour et retraite du Camp. — Troisième journée: Courses de Bague. Feux d'Artifice.)

Eine 2. Ausg. dieses Buches, Par., Micard, 1612. 8⁰, enthält noch: Satyre des Dames contre les Chevaliers du Carousel, par M. A. D. R. avec la réponse des Chevaliers aux Dames par J. B. L. C.

19b. Recueil des Cartels publiés ès présences de Leurs Majestés, en la Place Royale, les 5, 6 et 7e d'Avr. 1612. Par., Micard, 1612. 8⁰ (p. 85.)

Über den gleichen Gegenstand handeln 3 weitere Publicationen:

a) Le grand Bal de la Reine Marguerite, fait devant le Roi, la Reine et Madame, le 26. Août 1612 en faveur de M. le Duc de Pastrana, Ambassadeur Extraordinaire pour les Alliances de France et d'Espagne. Par., J. Nigaut, 1612. 8⁰.

b) Recueil des plus excellens Ballets de ce temps. Par. Toussaint du Bray, 1612. 8⁰. (Darin: Les Ballets de l'Amour désarmé, des Suppléeurs, du Courtisan, des Usuriers et des Matrones; le vrai Récit du Ballet des Matrones; Récit du Ballet des Singes; les Ballets des Sécretaires de S. Innocent, des Gentilhommes champêtres habillés à l'antique; Dessein du Ballet de Mons. de Vendôme; Récit du Ballet de la Foire S. Germain; Ballet Comique de la Reine (sollte dies eine Wiederholung des Ballets v. J. 1581 gewesen sein?).

c) Le Ballet d'Amour, à Mess. les Courtisans; la Nymphe de Seine; la Douce Captivité. In: le Parisis de C. de Courbes, présenté au Roi. Par., Blanvilain, 1613. 8⁰ (p. 85).

20. Ballet des Argonautes, ou étoit représenté Guelindon dans une caisse comme venant de Provence, et Robinette dans une gaîne, comme étant de Chatellerault, exécuté le 23. Jan. 1614. Par., Fleury Bourrinquant, 1611 8° (p. 85).

21. Vers divers sur le Ballet des dix Verds, avec les chansons qui y ont été chantées au Louvre dev. le Roi et la Reine, ce 30. Jan. 1614. Par., Fl. Bourrinquant, 1614. 8°.

22. Description du Ballet dansé par des Cavaliers François, envoyée à un Seigneur de la Cour; ce Ballet fut dansé la nuit du 2. Mars 1615, dans la salle du Palais de S. Marc. 8°.

23. Description du Ballet de Madame, soeur aînée du Roi. Par., J. Sara 1616. 4° (p. 85.)

(Sujet dieses Ballets war der Triumph der Minerva; es wurde von Madame vor ihrer Abreise nach Spanien getanzt. Als Verfasser bezeichnete man den Sieur Durand, welchen Malherbe und Bordier unterstützt hatten.)

Gleichen Inhalt hat: Les Oracles François, ou Explication allégorique du Ballet de Madame, soeur aînée du Roi; ensemble les Parallèles de son Altesse avec la Minerve des Anciens, et le Parnasse royal sur le même sujet, par Elie Garel. Par., P. Chevalier, 1615. 8°. (Darin: Les Ballets des Ardens, des Sibilles, des Machlyenes ou Androgines, des Bergers, des Tritonides; Parallèles de Madame, soeur du Roi, avec Minerve.)

24. Le Recueil des Ballets qui ont été joués devant la Majesté du Roi, avec les personnages qui auroient présenté aux Dames leurs airs, ballets, dictons, vers et chants royaux. Par P. B. S. D. V. Historiographe du Roi, représenté le 22. de Jan. 8°. (Die Personen dieses Ballets, des ersten im Louvre getanzten, waren: le Commissaire, le Plaisant, le Soldat, l'Esclave, l'Emouleux, le Paysan, le Jardinier, le Charlatau, l'Indien, l'Escroqueur, le Fol, l'Asne, le Serviteur, le Sergent, le Courtisan, le Maquereau, la Putain, le Sot, le Verrier, le Valet de la Feste, l'Assistant, le Page, l'Hermaphrodite, le Herpignot.) Das erste Ballet wurde im Louvre, das zweite morgens 3 Uhr im Hôtel de M. Scaron, das dritte im Arsenal aufgeführt.

25. Discours au vrai du Ballet dansé par le Roi le 29. Jan. 1617 (la Délivrance de Renaud), avec les

Desseins tant des machines et apparences différentes, que de tous les habits des masques. Par., P. Ballard, 1617. 4⁰. (p. 86 u. 187).

Andere Ausgabe: Vers pour le Ballet du Roi, représentant les Chevaliers de la Terre-Sainte, avec les Aventures de Renaud et d'Armide. Par., J. Sara, 1617. 4⁰.

26. Vers pour le Ballet de la Reine, représentant la Beauté et ses Nymphes; par Hedelin.*) Par., J. Sara, 1618. 4⁰.

27. Vers pour le Ballet du Roi, repr. la Furie de Roland; les Vers sont du Sieur Bordier.**) Par., J. Sara, 1618. 4⁰.

28. Vers pour le Ballet du Roi, repr. les Adventures de Tancrede en la Forêt enchantée, par Bordier. Par., J. Sara, 1619. 4⁰.

(And. Ausg.: in 8⁰.) Über den gleichen Gegenstand: Relation du grand Ballet du Roi, dansé dans la Salle du Louvre le 12. Fév. 1619. Sur l'adventure de Tancrede en la Forêt enchantée, par Gramont. Par., J. Sara, 1619. 8⁰. (p. 86.)

29. Discours du Ballet de la Reine, tiré de la Fable de Psiché, avec les vers, par Scipion de Gramont. Par. J. Sara, 1619. 8⁰.

30. Les Chercheurs de Midi à Quatorze heures, Ballet dansé au Louvre en présence de S. M. le 29. Jan. 1620. Par., J. Berion, 1620. 12⁰. (p. 86.)

31. Ballet dansé en présence du Roi, Princes et Seigneurs de sa Cour, en la Ville de Bordeaux, au Château Trompette, le 27. Sept. 1620, Par., N. Alexandre, 1620. 8⁰.

32. Ballet de l'Amour de ce Temps, repr. par les Enfants-Sans-Souci aux Dames. Par., A. Bourriquant, 1620. 8⁰.

33. Ballet de M. le Prince, Récit de la Volupté qui amene des débauchés; les vers sont du S. Bordier. Par., P. Auvray, 1620. 8⁰.

34. Sujet du Ballet du Roi, fait dans la Salle du Petit-Bourbon, le 19. Fév. 1621. Par., Roussett. 1621. 8⁰.

35. Ballet du Soleil pour la Reine, repr. en la Salle de Bourbon, le 1 Mars. Par., Rousset, 1611. 8⁰. Andere Aus-

*) Fr. Hedelin. bekannt unterm Namen Abbé d'Aubignac.

**) Bordier, Balletcomponist des Königs.



gabe: Grand Ballet de la Reine, repr. le Soleil, dansé en la Salle du Petit-Bourbon, en l'année 1621. Par., René Giffart, 1621. 8⁰. (Die Verse von Bordier).

36. Vers pour le Ballet d'Apollon, que le Roi a dansé en l'année 1621. Par., R. Giffart, 1621. 8⁰.

37. Ballet de Mons. le Prince, donné au Louvre le jour du Carnaval de la présente année 1621. Par., M. Gobert, 1622. 8⁰.

38. Le Soleil au signe du Lion, d'où quelques parallèles sont tirés, avec le très-Chrétien, très-Juste et très-Victorieux Monarque, Louis XIII., Roi de France et de Navarre, en son entrée triomphante dans sa Ville de Lyon, ensemble un sommaire récit de tout ce qui s'est passé de remarquable en ladite entrée de Sa Majesté, et de la plus illustre Princesse de la terre, Anne d'Autriche, Reine de France et de Navarre, dans ladite Ville de Lyon le 11. Déc. 1622. Lyon, J. Jullieron, 1623 fol.

In selbem Bande: Reception de — — — Louis XIII. R. d. Fr. et d. N., premier Comte et Chanoine de Lyon, et — — — Anne d'Autriche, par Mess. les Doyens, Chanoines et Comtes de Lyon, en leur Cloître et Eglise, le 11. Déc. 1622. Lyon, Jac. Roussin, 1623. fol.

39. Vers pour le Ballet du Roi, représentant les Bacchanales, dansé par Sa Majesté le 26. Fév. 1623, par Bordier. Par., J. Sara, 1623. 4⁰. (p. 86.)

40. Le grand Ballet de la Reine, ou les Fêtes de Junon la Nopciere, dansé au Louvre le 5 Mars 1623. Par., R. Giffart, 1623, 8⁰. (Die Worte von Boisrobert.*])

41. Vers pour le Ballet des Vouleurs, d. p. l. R. en la Grande Salle du Louvre le 20. Fév. 1624, par. Bordier. Par., J. Sara, 1624. 4⁰.

42. Le Ballet de la Reine, dansé par les Nymphes des

---

*) Franc. Le Metel de Boisrobert, geb. zu Caen 1592, gest. zu Chatillon 30. März 1662. Er war Günstling des Cardinals und einer der Mitbegründer der Académie française. Er sagt selbst in der Einleitung zu seinem Texte: „Weil die Alten 3 bemerkenswerte Feste zu Ehren der Hochzeitsgöttin Juno hielten, das der Insel Samos, die Lupercalen und das von Elide, feiern wir das Andenken derselben durch 3 Musiken und 3 Bällete, mit verschiedenen Entrées vermischt, damit das ganze Ensemble die Ceremonien besser erkennen lasse“.

Jardins, en la Gr. Salle de Louvre, au mois Fév. 1624. Par., Jeh. de Bourdeaux, 1624. 8⁰.

43. Les Fées des Forêts de S. Germain, sujet du Ballet, d. p. S. M., le 11. Fév. 1625, par Bordier. Par., R. Giffart.

43a. Le Ballet des doubles Femmes, 1625.

44. Le Ballet du Monde-Renversé, 1625. fol.

45. Gr. Bal de la Douairière de Billebahaut, Ballet d. p. l. R. au mois de Fév. 1626. Par., Math. Henault, 1626. 8⁰. (Text von Bordier.) (p. 85 u. 188.)

46. Vers p. le Ballet des Ballets. Par., Cl. Hulpeau, 1626. 4⁰.

47. Vers du Ballet de Monsieur, Frère du Roi, 1626. 4⁰. (Text von Fr. Tristan l'Hermite.)

48. Le Ballet du Naufrage heureux, d. au Louvre dev. S. M. (Text von l'Estoile.)*) Par., N. Callemont, 1626. 4⁰.

49. Vers du Ballet de la Tromperie, repr. dev. l. R. Par., M. Henault, 1626. 4⁰.

50. Le Ballet des Quodlibets, dansé au Louvre et à la Maison-de-Ville, par Mons., frère du Roi, le 4. Fév. 1627 composé par l. Sieur de Sigongues (ein durch seine freien Verse bekannter Dichter). Par., Augustin Courbé et Ant. de Sommaville, 1627. 8⁰. (p. 86.)

51. Ballet de la Débauche des Garçons de Chevilli et des Filles de Montrouge, d. le 9. Fév. 1627. Par., Jac. Dugaast, 1627. 4⁰.

52. Le Ballet du Landi, d. au Louvre dev. S. M. le 10. Fév. 1627. Par., J. Bessin, 1627. 8⁰.

53. Entrée magnifique de Bacchus, av. Mad. Dimanche Grasse, sa femme, faite en la Ville de Lyon, le 14. Fév. 1627. 4⁰.

54. Le Sérieux et le Grotesque, Ballet d. p. l. R. en l. S. d. L., le 26. Fév. 1627. Impr. Royale, 1627. 4⁰. (Text von Bordier u. de l'Estoile). And. Ausg. Par., M. Henault, 1627. 8⁰.

55. Combat à la Barrière, fait en Cour de Lorraine,

---

*) Claude de L'Estoile (1598—1651) hatte die Manie, wol am Tage, aber bei geschlossenen Fensterladen und bei Kerzenlicht zu arbeiten und dann jedes seiner Stücke seiner Magd vorzulesen, um ihr Urteil darüber zu hören.

le 14. Fév. 1627; repr. par les Discours et Poësies de H. Humbert, enrichi des figures du Sr. Jac. Callot, dedié par une Epître en prose du Sr. Callot, et par une en vers du Sr. Humbert, à Mme. la Duchesse de Chevreuse. Nancy, Seb. Philipe, 1627. 4⁰.

56. Le Ballet des Fols aux Dames, dansé au Marest du Temple, 1627. 8⁰.

57. Les Nimphes Bocageres de la Forest sacrée, Ballet dansé par la Reine en l. S. d. L. Par., M. Henault, 1627. 8⁰. (Text von Boisrobert).

58. Vers pour Mons. le Marquis de Poyanne, repr. un Rouge et Bontemps qui réveille Guillot le Songeur. (Text von l'Estoile) 1627. fol.

59. Vers p. Ms. le Marquis de Coalin, repr. un Matelot, idem. (Beide letztere für das Ballet Monsieurs geschriebenen Stücke, in einem Hefte. And. Ausg. in 4⁰.)

60. Les Ballet des Andouilles, porté en guise de Momon, 1628. 8⁰. (p. 86.)

61. Ballet des Bergers célestes et Bouffonnerie des Filoux. Par., N. Callemont, 1628. 4⁰.

62. Le Ballet de l'Inclination, 1628. 4⁰.

NB. Le Ballet des Goutteux. (p. 85.)

63. Ballet du Bureau de Rencontre, d. a. L. dev. S. M., divisé en 14 entrées. Par., Jul. Jacquin, 1631. 8⁰.

64. Ballet de l'Extravagant. Par., 1631. 4⁰.

65. Le retour de Bontemps, dedié à Mons. le Prince, et repr. à son entrée par l'Infanterie Dijònoise, le 3. Octobre 1632. Dijon, Cl. Guyot, 1632. 4⁰. (Dies Stück ist für mehrere Personen, ohne Acteinteilung und Scenerie, und hat mehr Balletcharacter, als sonstige dramatische Werke, da es für den Einzug des Gouverneurs der Provinz in die Hauptstadt componirt wurde.)

66. Le Ballet de l'Harmonie à 20 entrées, présenté au Roi pour être dansé le 14. Déc. 1632 et les 3 jours suivans, à 2 heures précisément, au Jeu de Paume du Petit-Louvre, au Marest du Temple. Par., P. Chenault, 1632. 8⁰.

67. Le gr. Ballet des Effets de la Nature, pres. au R., qui doit être dansé le 27. Déc. 1632 et les 3 jours suivans, à 3 heures préc. au Jeu de Paume du Petit-Louvre, au Marest

du Temple. Par., J. Martin, 1632. 8⁰. (Text von Guill. Colletet).

68. Ballet des Cinq-Sens-de-Nature, 2e partie du Ballet des Effets de la Nature, ou des Sept Planettes, qui se dansera etc. 10. Jan. Par., P. Rocolet. 1633. 8⁰. (Text von Colletet).

69. Ballet du Corbillas, 1633. 4⁰.

70. Ballet du Gr. Demogorgon, qui se dansera au Jeu de Paume du Petit-Louvre, au Marest du Temple, dédié à la Reine, par une Epître, signée Cesar de Grand-Pré, avec une Préface. Par., P. Chenault, 1633. 8⁰.

71. Ballet de la Vallée de Misere, d. dev. la Reine, et en présence de Mons. l'Eminentissime Cardinal Duc de Richelieu, à l'Arsenal en 1633. Par., M. Blageart, 1634. 4⁰.

72. Le Ballet des Triomphes, d. p. l. R. en l. s. d. L., le 18. et 20. Fév. 1635. Par., Rob. Sara, 1635. 4⁰. (Text von Bordier.) And. Ausg. u. d. T.: Le Ballet du Roi, où la Vieille-Cour et les Habitans des rives de la Seine, viennent danser pour les Triomphes de S. M., exécuté le 18. et 20. Fév. 1635. Par., du Bureau d'Adresse, 1635. 4⁰.

73. Le Ballet de la Marine etc. Par. le 25. Fév. 1635. (p. 85).

74. Sujet du Ballet des Quatre Monarchies Chrétiennes, d. a. L. dev. le Roi, la Reine, Monsieur, et toute la Cour, le 27. Fév. et le 6. Mars 1635 par Mademoiselle. Par., J. Martin 1640. 4⁰.

75. Ballet de la Merlaison à 16 entrées, d. p. S. M. au Château de Chantilli, le 15. Mars 1635. Par., J. Martin, 1635. 4⁰.

76 Vers du Ballet des Mousquetaires du Roi, repr. le Carnaval mort, et ressuscité par Bacchus. Par., Math. Colombel, 1635. 4⁰.

77. Le Ballet des Improvistes à 26 entrées, d. p. l. R. en l. s. d. L., le 12. Fév. 1636. Par., R. Sara, 1636. 4⁰.

78. Ballet des deux Magiciens à 29 entrées, dansé à l'Arsenal le 2. Mars 1636. Par., Dav. Chambellan, 1636. 4⁰.

79. Vers pour le Ballet du Roi, repr. les Comédiens Italiens, par Bordier. 4⁰.

80. Vers du Ballet de l'Isle Louvier. Par., Ant. Etienne, 1637. 4⁰.

81. Ballet du Mariage de Pierre de Provence et de la Belle Maguelonne, d. p. S. A. R. dans la Ville de Tours, le 21 en son Hôtel et le 23 en la Salle du Palais. Par., Cardin Besogne, 1638. 8⁰. (Eine 2. Ausg. mit vielen Änderungen.)

82. Divertissement du Carnaval en Carême. Par., 1638. 4⁰.

83. Vers du Ballet du Mail de l'Arsenal, par Dolet. 1638. 4⁰.

84. Le Gr. Ballet de Mons., frère unique du Roi, d. dev. S. M. et dev. Mons. l'Emin. Card. Duc de Richelieu. Par., R. Quinet, 1638. 8⁰.

85. Ballet de la Félicité sur le sujet de l'heureuse naissance de Mons. le Dauphin, dansé à S. Germain le 17. Fév., à l'Hôtel de Richelieu le 8. Mars, et le 17 à la Maison-de-Ville 4⁰. Recueil des Gazettes, 1639.

86. La Comédie jouée dev. la Reine, et en présence de Mons. le Card. de Richelieu, et dev. les Princes et Princesses et Dames de la Cour, et de Mess. les Généraux, et J. de Wert, Erkenfort et Dom Pedro de Leon, prisonniers de guerre, joué dans l'Hôtel de Richelieu, et composé par Desmarets. 4⁰.

87. Ballet des Réjouissances faites à Paris à la naissance de Mons. le Dauphin. Par., A. Coulon, 1639. 4⁰.

88. Ballet du Triomphe de la Beauté, (dansé par Mademoiselle); par Hedelin, à 32 entrées, 1640. 4⁰ (2 Ausgaben, in Prosa und in Versen).

89. Le Chariot des Déïtés à l'honneur de Mons. le Prince, par l'Infanterie Dijonoise. 4⁰.

90. Ballet de la prospérité des Armes de la France, en 5 Actes, qui composent 36 entrées, repr. dev. Leurs Maj. au Palais-Cardinal, le 7. Fév. 1641. 4⁰. (p. 188).

91. Ballet de l'Oracle de la Sybille de Panzourt, dansé au Palais-Royal et à l'Hôtel de Luxembourg. Par., J. Bessin, 1645. 4⁰. Andere Ausgaben: Vers du Ballet des Pantagruelistes. 4⁰. Ballet de la Vénérable Sibille de Panzoust de Rabelais. 4⁰.

92. La Festa Teatrale ou la Finta pazza (p. 101, 182 u. 188).

93. Ballet des Demandeurs de vin de S. Martin, à 10 entrées et un Ballet général. Chartres, Simph. Cottereau, 1646.

94. Orphée (p. 102 u. 183).

95. Ballet du Déréglement des Passions en 3 parties (le Déréglement de l'intérêt, celui de l'Amour et celui de la Passion d'acquérir de la gloire), d. dev. L. M. au Palais-Cardinal, le 23. Jan. 1648. Par., 1648. 4⁰ (Text von Berthaud, frère de Mad. de Motteville).

96. Les divers entretiens de la Fontaine de Vaucluse, Ballet d. en la gr. Salle du Roure, dédié à M. le Vice-Legat. Avignon, Jac. Bramereau, 1649. 4⁰.

Mazarinaden: Le Gr. Ballet, ou le Bransle de Sortie, d. sur le Théâtre de la France par le Cardinal Mazarin, et par toute la suite des Cardinalistes et Mazarinistes, par le S. de Carigni. Basle, en la Boutique de Maître Persone. 4⁰. — Ballet ridicule des Nièces de Mazarin, ou leur Théâtre renversé en France, par le S. de Carigni. Par., Fr. Musnier, 1649. 4⁰. — Ballet d. dev. le Roi et la Reine Régente sa mere, par le Trio Mazarinique, pour dire adieu à la France, en vers burlesques et à 6 entrées, 1) de Mazarin, vendeur de Baume; 2) ses 2 Nièces, 2 Danseuses de corde; 3) les Partisans, Arracheurs de dents; 4) Mazarin, Crieur d'oublies; 5) la Grande-Nièce, Maquerelle, la Petite, Garce; 6) les Partisans, Leveurs de manteaux. Das Werk schliesst mit einem grossen Ballet; le Trio mazarinique repr. les figures des 7 Planettes. — (p. 87.)

96 a. Andromède (p. 103).

97. Les Amours d'Apollon et de Daphné, composé en musique, en 3 Actes, en vers et un prologue, par d'Assouci. Par., A. Raflé. 8⁰.

98. Mascarade en forme de Ballet, d. p. l. R. au Palais-Cardinal, le 26. Fév. 1651. 4⁰. Dies berühmte Ballet erschien in 2 and. Ausg. u. d. T.: le Ballet de Cassandre divisé en 15 entrées. Les Paroles sont de Benserade (p. 89 und 105).

99. Ballet du Roi des Fêtes de Bacchus en 30 entrées, d. p. S. M. au Palais-Cardinal, le 2. Mai 1651. Par., R. Ballard, 1651. 4⁰. (p. 89.) Ein den Schluss bildendes Entrée von 2 Coquetten wurde unpassend gefunden und weggelassen).

100. Ballet Royal de la Nuit., (p. 105 u.).

101. Ballet des Proverbes à 11 entrées, d. p. S. M. le Roi 17. Fév. 1654. (Dieses und alle folgenden Ballete sind, wenn

andere Angabe fehlt, von Benserade gedichtet und bei Ballard gedruckt.)

102. Ballet du Tems à 11 entrées, d. p. l. R. le 30. Nov. 1654 (p. 89 u. 189).

103. Les nopces de Pélée et de Thétis, Com. op. en 3 actes en vers et un prologue, traduction de Nozze di Peleo e di Theti, Com. en musique. 1654 (p. 105 u. 189.)

104. Ballet des Plaisirs, d. p. S. M. le 4. Fév. 1655. divisé en 2 parties, 1) les Délices de la campagne; 2) les Divertissements de la Ville (p. 89).

105. Le gr. Ballet des Bienvenus, dansé à Compiegne le 30. Mai 1655. par ordre exprès du Roi aux nopces de Madlle. Martinozzi, avec le fils du Duc de Modene. 4⁰.

106. Ballet de la Fortune à 10 entrées. Clermont, N. Jacquard, 1655. 4⁰.

107. Ballet des incompatibles à 8 entrées, dansé à Montpellier, dev. Mons. le Prince et Mad. la Princesse de Conti. Montpellier, Dan. Pech, 1655. 4⁰.

108. Ballet de Psiché, ou de la Puissance de l'Amour, en 2 parties, d. p. S. M. au Louvre, le 16. Jan. 1656. 4⁰. (p. 124).

109. La Galanterie du Temps, Mascarade à 10 entrées, idem, le 19. Fev. 1656.

110. Relation de ce qui s'est passé à l'arrivée de la Reine Christine de Suede à Essaune, en la maison de M. Hesselin; ensemble la description particuliere du Ballet qui y a été dansé le 6. Sept. 1656 (p. 190).

111. L'Amour malade, Ballet du Roi à 10 entrées, d. p. S. M. le 17. Jan. 1657. 4⁰ (p. 89 u. 189).

112. Les Plaisirs troublés, Mascarade en 2 parties, d. dev. l. R., en la Gr. Salle du Louvre, par M. le Duc de Guise, le 12. Fév. 1657. 4⁰.

113. Le Ballet des Couleurs. 8⁰. (Text von Sieur de Bourneuf, in dessen Algouasil Burlesque. Par., A. de Sommaville, 1657.)

114. Ballet-Royal d'Alcidiane divisé en 3 parties, d. p. S. M. le 14. Fév. 1658. 4⁰. (Seit 1658 wurde Lully als Balletcomponist beschäftigt.)

115. L'Autel de Lyon consacré à Louis Auguste, et

placé dans le Temple de la Gloire; Ballet divisé en 3 part., dédié à S. M. en son entrée à Lyon. L., J. Molin, 1658. 4°.

116. Ballet de la Raillerie à 12 entrées, d. p. S. M. le 19. Fév, 1659 (p. 105).

117. La Pastorale (p. 114).

118. Chacun fait le mêtier d'autrui, Ballet d. à Berni, dans la maison du Sieur de Lyonne, pour le divertissement de la Reine, le 18. Mai 1659.

119. Xérces (p. 117).

120. Idille en musique; les paroles du Sieur de S. Evremond. — Les nôces d'Isabelle, scène en musique. — Prologue en musique. — Um 1660.

121. Ballet Royal de l'Impatience, d. p. l. R. le 19. Fév. 1661 av. un Prol. et un Epilogue en vers Italiens, traduits en vers françois. 1661. 4° (p. 105).

122. Ballet des Saisons à 9 entrées, dansé à Fontainebleau p. S. M., le 23. Juill. 1661. 4° (p. 190).

123. Ballet de la Revente des habits du Ballet et Comédie, d. dev. l. R., en 2 parties.

124. Desseins de la Toison d'or, Trag. de P. Corneille, repr. p. la Troupe royale du Marais, chez M. le Marqu. de Sourdeac en son Château de Neubourg, p. réjouissance publique du mariage du Roi, et de la paix avec l'Espagne. Rouen et Par., Augustin Courbé et Guill. de Luyne, 1661. 4° (p. 120).

125. Hercule amoureux, Trag. en 5 Actes et un Prol., en vers françois, trad. p. Camille, de la Tragédie Ital. int. Ercole-Amante, repr. dans la Salle Neuve des Thuilleries, le 7. Fev. 1662. Pour les nôces de L. M. tr. Chrét. 4° (p. 117. 118).

126. Ballet des Arts, d. p. S. M. le 8. Jan. 1663 en présence des Reines, divisé en 7 entrées (l'Agriculture, la Navigation, l'Orfévrerie, la Peinture, la Chasse, la Chirurgie, la Guerre) (p. 105 u. 190).

127. Les Nôces de Village, Mascarade ridicule à 13 entrées, d. p. l. R. en son Château de Vincennes, le 3. Oct. 1663.

128. Les Empressemens du Parnasse aux Nôces d. S.

A. R. de Savoye, et de Mlle. de Valois, à M. le Marqu. de Pianesse, par R.. D.. Y.. Lyon, P. Guillaume, 1663. 4°.

129. Le Mariage forcé, Ballet du Roi, d. a. L. p. S. M., le 29. Jan. 1664. (Text von Molière.)

130. Les Amours déguisés, Ballet à 14 entrées, d. p. S. M. au mois de Fev. 1664.

131. Les plaisirs de l'Isle enchantée, Fête donnée p. l. R. à Versailles, le 6. Mai 1664.

Dies Werk zerfällt in 3 journées: 1) la Course de Bague ou les Plaisirs de l'Isle enchantée (Benserade); 2) la Princesse d'Elide (Molière); 3) le Palais d'Alcine, Ballet à 6 entrées.

132. Ballet-Royal de la naissance de Venus, d. p. S. M. le 26. Jan. 1665.

133. Ballet des Proverbes à 19 entrées, d. p. S. A. M. le Prince de Vaudemont, le 8. Fév. 1665. Nancy, A. Claude, 1665. 4°.

134. Le Triomphe de Bacchus dans les Indes, Mascarade à 6 entrées, d. dev. l. R. à l'Hôtel de Créqui, le 9. Jan. 1666 le jour des fiançailles du Marqu. du Roure av. Mlle. d'Artigni. 4°.

135. Ballet des Muses à 14 entrées, d. p. l. R. en son Château de S. Germain-en-Laye, le 2. Déc. 1666. 4°.

(Nach dem dritten Entrée wurde ein comisches Pastorale von Molière in 5, nach dem sechsten eine kleine Comédie: „les Poetes" in 7 Scenen, gegeben. Dem vierzehnten sollte „le Sicilien ou l'Amour peintre", Com. p. Molière folgen, aber da dasselbe im Textbuch fehlt, dürfte es möglicher Weise weggeblieben sein.)

136. Le Carnaval, Mascarade-royale à 7 entrées, d. p. S. M. le 18. Jan. 1668. 4°. (Das Stück beginnt mit einem récit du Carnaval, dann folgen die entrées: les Plaisirs, les Joueurs, les Gens de bonne chere, les Maîtres à danser, les Masques ridicules, les Masques sérieux et magnifiques, le Carnaval et la Galanterie.)

NB. Le Grand Divertissement-Royal de Versailles (G. Dandin), 18. Juill. 1668. - La Grotte de Versailles, 1668. —

137. Ballet-Royal de Flore à 15 entrées, d. p. l. R. le 13. Fév. 1669.

138. Ballet de l'Amour à 12 entrées, d. l. 25. Fev. 1669 chez M. l'Intendant de Bourgogne. 4⁰.

NB. Le Divertissement de Chambord (Pourceaugnac) 6. Oct. 1669. — La Princesse d'Elide, 1669. — Le Bourgeois-Gentilhomme, Oct. 1670. — Le Divertissement-Royal (les Amans magnifiques), 1670. — Psiché, Jan. 1671 (p. 124). — Pomone, 19. Mars 1671 (p. 125). Les Amours de Diane et d'Endimion, 1671 (p. 136). — Ballet des Ballets, Déc. 1671. — Le Triomphe de l'Amour, Fev. 1672 (p. 137). — Les Peines et les Plaisirs de l'Amour, 8. Av. 1672 (p. 130. 138). Auf die Ballete von Molière und Lully, die nun an Stelle derjenigen von Benserade traten, wird im 4. Teile zurückgekommen werden.*)

*) Neben diesen nach Jahren geordneten Balletaufführungnn finden sich noch eine Anzahl Textbücher, denen die Zeitangabe fehlt:

L'Aurore et Céphale.

Ballets des Dieux (à 13 entrées), des Esclaves, des Machines (repr. le 5 Acte de la morte d'Orphée et Euridice à 7 entrées), des Postures, des Rues de Paris (à 19 entrées), du Hazard, (Par. N. Rousset et Seb. l'Ecuyer), le Libraire du Pont-Neuf, ou les Romans (à 18 entrées), de la Réjouissance (à 9 entrèes), des Contraires, etc.

Boutade, ou les Folies de Carême-Prenant.

Cartels des Princes de Scithie.

Entrée de Salamandres, Silphes, Gnogmes et Ondins.

Les Plaisirs de la Jeunesse, Mascarade (à 11 entrées).

La Réception faite par un Gentilhomme de campagne à une Compagnie choisie à sa mode qui le vient visiter, Mascarade.

Vers p. Mons. le Comte d'Harcourt, repr. un Courtisan grotesque.

Vers p. M. de la Trousse, repr. un Matelot. Idem, un Canonier, un Pescheur, un More.

Les vrais Moyens de Parvenir.

Nachträge und Berichtigungen.

Zu Teil I. pag. 198. Die von André Philidor (l'aisné), ordinaire de la musique du Roy, et l'un des deux gardiens des livres de la Bibliothèque de musique de Sa Maj., auf Befehl Ludwigs XIV. angelegte Sammlung älterer französischer Tonwerke, soweit sie bis dahin noch erreichbar waren, in ihren Resten heute in der Bibliothek des Conservatoires verwahrt, umfasste ursprünglich 56 Bände, wozu noch 3 Doppelbände kamen, also im ganzen 59 Bände. Davon fehlen leider — ein unersetzlicher Verlust, — gegenwärtig 27 Bände, die Branles, welche unter Ludwig XIII. und seinen Nachfolgern getanzt wurden, die Balletarien und alten Vaudevilles, die Contredanses, Menuets und Airs Lullys und seiner Zeitgenossen, und andere Tänze aus früheren Perioden, und sehr viele der „Ballets du Roi“ und die ersten Opern enthaltend.

Zu Teil II. Nach Beilage A. p. 118. K. Carl VI. stellte, Jan. 1386, neun Ménestrels an seinem Hofe an, von denen sechs hohe und drei tiefe Instrumente spielten. —, 21 Jahre später erliess er eine, die Statuten der Genossenschaft der Menestriers bestätigende Verordnung, die wir hier nachträglich folgen lassen.

„Wir haben die unterthänige Bitte des Königs der Spielleute und seiner Untergebenen, Spieler von hohen wie tiefen Instrumenten, in der Stadt, Vicomté und Diözese von Paris und der andern Unsers Königreichs erhalten, des Inhalts, dass sie seit den Jahren 1304 und 1316 gewisse Gesetze feststellten, um ihre Kunst der Ménestrandise zu stützen und zu fördern, und dass sie in vergangener Zeit gewohnt waren, nach Übereinkommen des grössten und besten Teils ihrer Mitglieder, gewisse Instructionen und Verordnungen zu geben, in denen zugleich die Geldbussen festgesetzt waren, welche deren Verletzung nach sich zog, und von denen die Hälfte Uns und die andere Hälfte dem in Paris in der rue S. Martin gelegenen Spital S. Julian und dem König der Spielleute zufallen sollten, und dass alle Ménestrels, Spieler von hohen und tiefen Instrumenten, Fremde oder Angehörige Unsers Königreichs gehalten waren und sein sollen, zu dem König der Spielleute oder seinen Vertretern zu gehen, und sich zu verpflichten, alles das bis jetzt und nachher Erklärte zu voll-

ziehen, bei Strafe von 20 sols Geldbusse, die Hälfte Uns, die andere dem Spital und dem König der Spielleute zu erlegen, für jeden der Artikel, gegen den sie verstossen, ohne Erlaubnis des Königs und seiner Vertreter in folgender Weise: nämlich, wenn einer der genannten Spielleute sich verpflichtet hat, zu einem Feste oder einer Hochzeit zu gehen, so darf er, um anderswohin zu gehen, nicht zurücktreten, bis der erste Vertrag aufgehoben ist, auch darf er nicht andere an seiner Stelle senden, ausser im Falle von Krankheit, Gefangenschaft oder sonstiger dringender Abhaltung, bei Strafe besagter Geldbusse von 20 Par. s., welche zur Hälfte Uns und zur Hälfte dem Könige der Ménestrels und dem Spitale zu zahlen ist; und weiter sollen Spielleute keine Lehrlinge anwerben oder mieten können, wenn sie nicht fähig sind, sie zu lehren, oder Lehrlinge für weniger als sechs Jahre nehmen, bei Strafe der Meisterschaftsentziehung für Jahr und Tag, es geschehe denn mit Erlaubnis des Königs oder seiner Vertreter. Und wenn ein fremder Ménestrel genannte Instrumente in der Stadt Paris oder in andern der besagten Orte spielen will, um sich zu vermieten und Geld zu gewinnen, kann ihm der König der Spielleute oder seine Vertreter die Ausübung seiner Kunst verbieten, bis er auf seinen Leib geschworen hat, vorstehende Verordnung zu halten, bei Strafe der Ausschliessung auf Jahr und Tag und der oben genannten Geldbusse, soferne gegenteiliges nicht mit dem Willen des Königs oder seiner Vertreter beschlossen wird. Auch kann der König oder seine Vertreter allen Ménestrels, die ein unehrbares Leben führen, diese Kunst verbieten bei Strafe genannter Geldbusse und Ausschliessung für Jahr und Tag von der Kunst. Es können und dürfen auch die Ménestrels keine Schule eröffnen, um die Ménestrandise zu lehren, ausser mit Erlaubnis des Königs oder seiner Vertreter, und da das von den Spielleuten gegründete Spital S. Julian keine andern Einkünfte als die Almosen guter Leute hat, sind die Ménestrels gehalten, bei den Hochzeiten, zu denen sie gemietet sind, und bei den gewöhnlichen religiösen Festen, das Almosen S. Julians zu sammeln. — Und wenn jemand von den Ménestrels einen bestimmten Ménestrel verlangt, ist er gehalten, ihn davon zu verständigen, bei Strafe besagter Geldbusse. Und keiner der Ménestrels kann für den Tag einen Vertrag abschliessen, ausser für sich und seine Gefährten, die in seiner Gesellschaft spielen, bei Strafe obiger Geldbusse; und wenn es vorkommen sollte, dass ein einzelner einen Vertrag mit jemand eingeht, bei einer Hochzeit oder einem Feste zu spielen, und er nimmt einen, zwei oder drei andere noch dazu, die einwilligen, so können sich dieselben vor der Feier der Hochzeit oder des Festes nicht wieder losmachen, bei Strafe der Geldbusse; und auch kein Ménestrel, der einmal eingewilligt hat, bei einem Feste oder einer Hochzeit zu spielen, kann andere Gefährten nehmen, um mit ihnen Einnahmen zu erzielen, bei Strafe besagter Geldbusse. Da sie Uns unterthänigst bitten und vorstellen, dass sie diese Verordnungen festsetzten zu ihrem Nutzen und um grossen Schaden zu vermeiden, der ihnen erwachsen könnte, wenn dieselben nicht gehalten würden, wollen Wir dieselben hiemit bestätigen."

„Gegeben in Paris, 24. Apr. i. J. d. Gnade 1407, und im 27. Unserer Regierung." Gezeichnet: Charles.

(Ch. Poisot: Histoire de la musique en France. P. 1860.)

Zu Teil III. pag. 7. Eine Übersetzung des Mysteriums: „les Vierges sages et les Vierges folles“ findet sich in: „Gedichte der Troubadours im Versmass der Urschrift übersetzt von C. L. Kannegiesser.“ Tüb. 1832.

Zu pag. 9. Das Eselslied.

Von des Orients Gestaden
Nähern sich des Esels Gnaden,
Schön und reich an tapfern Thaten,
Gut, um Säcke aufzuladen.

He! Herr Esel, singen! singen!
Denn wozu das Mäulchen ringen?
Heu sollst heut genug du schlingen,
Hafer wird man vollauf bringen.

Langsam wär er stets zu Fuss,
Fühlt er nicht den Baculus;
Stächen ihm die Hinterbacken
Nicht die Stecken mit den Zacken.

He! Herr Esel, u. s. w.

(Hier wird das Knie gebeugt.)

Amen sprich, Herr Esel mein,
Satt bereits vom Grase fein;
Amen, Amen, wiederhol'
Und vergiss den alten Kohl!

Hierher! Hierher! Hierher! Her!
Grunz, Herr Esel, immer mehr,
Schönes Schnutchen singe sehr!

(Übers. v. Ph. Krafft).

Zu pag. 9. „Als i. J. 1314, in der Pfingstwoche, K. Philipp seine drei Söhne, den Herzog von Burgund und viele Edle zu Rittern schlug, veranstaltete er in Paris eines der prächtigsten Feste, das man bisher gesehen, wodurch allerdings der Schatz, den der elende, geld- und ländergierige Verräter den Templern auf so schändliche und empörende Weise geraubt hatte, sehr zusammenschmolz. Sein Schwiegersohn, K. Eduard II. kam bei dieser Veranlassung mit seiner Gemalin und einem grossen Gefolge eigens über das Meer. Alles glänzte dabei durch die Pracht der Gewänder, die Mannigfaltigkeit der Divertissements und den Reichtum der Aufzüge, Waffenspiele und Gastereien. Während 8 Tagen wechselten die grossen Herren und Fürsten 3 mal täglich die Kleider. Die Pariser Bürger führten zu Ehren der Gäste ihres Königs verschiedene Schauspiele auf, darinnen bald die Wonnen der Glückseligen, bald die Pein der Verdammten darstellend. Den Beschluss dieser Vorstellungen bildeten verschiedene Arten von Tierspielen und hier sah man zuerst auch die Procession des Fuchses.“

Zu pag. 17. Miracle de Théophile par Rutebeuf. — Vicomte Théophil, Diener (Schaffner) eines Bischofs in Cilicien, einst hochgeehrt, klagt, dass ihn der neue Bischof ungerecht geschmäht und entsetzt habe und nun fast Hungers sterben lasse. „An Gott kann ich mich nicht halten, denn niemand kann zu ihm gelangen.“ Er sucht, um wieder in sein Amt zu gelangen, Hilfe

bei einem Zauberer (beim Teufel), der ihm seinen Wunsch zu erfüllen verspricht, wenn er, Gott und die Heiligen verleugnend, ihn mit gefalteten Händen als Lehensmann anerkenne. Er thuts, wenn auch unter Gewissensbissen, und stellt eine mit seinem Blute unterschriebene Urkunde aus, worin er sich verpflichtet, fortan alle Armen abzuweisen und nicht mehr zu fasten. Nachdem er sich übermütig sieben Jahre der irdischen Herrlichkeit erfreut, überfällt ihn plötzlich tiefste Reue und grenzenlose Schwermut. In eine Capelle der Jungfrau tretend, sagt er: „Ich wage nicht, mich an Gott zu wenden, noch an seine Heiligen, noch an seine sehr süsse Dame; doch weil an ihr nichts bitteres ist, schrei ich um Barmherzigkeit zu ihr: Reine sainte et belle!“ Zuerst von ihr zurückgewiesen, verheisst sie endlich, das Papier zu suchen. Sie fordert es vom Satan, der aber antwortet: „Dass ichs euch zurückgäbe! Lieber will ich gehangen sein!“ Doch hilft ihm sein Widerstreben nichts und Theophil erhält seine Schrift unter der Bedingung, dass er dem Bischof und dieser dem Volke alles offenbare.

Zu pag. 35. Die alte Farce „Patelin“ fand, als sie der Vergessenheit anheimzufallen drohte, in Dav. Aug. de Brueys (1640—1723), eines mit Poesie sich beschäftigenden Theologen, einen neuen Bearbeiter. Sein Stück kam auf dem Théâtre franç. unter dem Titel „l'Avocat Patelin“, Com. en 3 actes, en prose, 1706 zur Aufführung. Er sagt in seiner Vorrede: „Es gibt wol niemanden, dem diese an naiven Schönheiten und pittoresken Wahrheiten reiche Pièce gänzlich unbekannt wäre. Das Sujet ist einer Farce aus der Zeit Ludwigs XI. entnommen: „les tromperies, finesses et subtilités de Maître Pierre Patelin, avocat à Paris“ (um 1470). Paris, impr. chez Sim. Vostre“. Kein Geringerer, als der berühmte deutsche Gelehrte, Dichter, Sänger und Reformator J. Reuchlin, gen. Capnio, aus Pforzheim (1455—1522), übersetzte dies Stück ins Lateinische: „Alex. Conibertus“ (in „Scenica progymnasmata“, 1498). Da diese Ausgabe aber sehr fehlerhaft ausfiel, liess 1512 sein Neffe eine sorgfältigere folgen. Paris, Guill. Eustache. Der geistvolle Et. Pasquier (1529—1615), von dem der witzige Ausspruch herrührt: „Une femme est comme votre ombre: suivez-la, elle fuit; fuyez-la, elle suit“, sagt in seinen „Recherches de la France“: „Erinnert man sich nicht der Antwort, die Virgil denen gab, die ihm das Studium und die Zeitverschwendung, die er auf die Lecture des Quintus Ennius verwandte, vorwarfen? Er sagte, indem er dies thue, habe er gelernt, Gold aus dem Miste zu ziehen. Gleiches passirte mir kürzlich, als ich, ohne Ahnung zu haben, welchen Schatz ich auf dem Felde fand, die Farce vom „maître Patelin“ entdeckte, die ich mit solcher Befriedigung las und wieder las, dass ich sie als Muster allen griechischen, lateinischen und italienischen Comödien gegenüberzustellen mir erlaube. Glaubt nicht, dass ich mit meiner Meinung allein stehe. Dies kleine Werk gefiel schon unseren Vorfahren ausserordentlich und sie fanden die Person Patelins so aus dem Leben gegriffen, dass sie die Worte „patelineur“ und „patelinage“ sofort zur Bezeichnung eines Schleichers, Gaudiebs und Heuchlers anwandten.“ Die Neubearbeitung von Brueys, bereits 1700 vollendet, sollte am Abend vor dem Königstage im Appartement der Mad. de Maintenon von den höchsten Hofherren gespielt werden; der soeben ausgebrochene spanische Erbfolgekrieg verhinderte jedoch die Aufführung. Als sie die Comödianten auf die Bühne des Palais-royal brachten, fand sie zuerst nur mässigen Beifall, der sich aber von Tag zu Tag

steigerte. Der Dialog des ersten Actes ist ein Muster des comischen Genres. Die Scene mit dem Plaidoyer ist eine der unterhaltendsten, welche das Theater kennt. Die Entwicklung ist allerdings etwas schwach, aber dafür sind die Einfachheit, das Natürliche und die Fülle von Comik um so bedeutender. Nicht durch Worte und Wortspiele, sondern durch die drastischen Situationen, wie sie selbstverständlich aus dem Gegenstande sich entwickeln, werden die überraschendsten Wirkungen hervorgebracht. Die Personen der alten in Paris auf dem Gerichte gespielten Farce waren Patelin, Advocat, ein in jedweder Betrügerei erfahrener Schlaumeier, Guillemette, s. Frau, die ihn nach Kräften unterstützt, Guillaume, Tuchhändler (der von ihm um 6 Ellen Tuch geprellt wird, die 9 fr. gelten sollten, was damals 6 th., à 30 s. ausmachte, in Wirklichkeit aber nur 6 fr. 4 s. ausmachten, weil der Thaler in Paris nur 24 s. galt), und ein Hirte.

Zu pag. 43—44. Bereits 1264 soll in Rom ein Passionsmysterium aufgeführt worden sein. 1450 liess, noch vor „la Conversione di S. Paolo", Beverini, zugleich Autor und Impressario, seinen „Dario" aufführen, einen Balletversuch, halb Oper, halb Drama, mit 14maligem Decorationswechsel. Man sah Elephanten, Berge, Paläste, ein ganzes Armeecorps mit seinen sehr complicirten Kriegsmaschinen. Die Italiener besassen vorzügliche Meister in der Effectdecorationsmalerei und hatten hierin und im Gebrauch der Maschinen frühe schon grosse Vollkommenheit erreicht. Um 1480 waren Balt. Reuzzi in Voltera, Parigi in Florenz, Bibiena in Rom thätig.*) Die Hauptdecorationen in Beverinis Stück stellten das Lager des Darius, ein zwischen hohen Bergen sich hinziehendes Feldlager, einen öffentlichen Platz in Babylon, das Zelt des Königs, einen Hof seines Palastes, das Mausoleum des Ninus, ein Gefängnis und die k. Gärten vor. Riaris Versuche blieben übrigens nicht vereinzelt. In der Folge liest man wiederholt von theatralischen Aufführungen in der ewigen Stadt. So wurde 1606 ein Werk Paolo Quagliatis (Verf. von „Carro di fedeltà d'amore, 1611, hinter dem man ebenfalls eine dramatische Arbeit vermutet) und Orazio Tarditis, (in der Folge Capellm. in Forli und Faenza) auf einem durch die Strassen gezogenen Karren durch 10 Personen (5 Sänger und 5 Instrumentisten) dargestellt, dem man trotz der Unvollkommenheit der äusseren Ausstattung grosse Wirkung nachrühmte. Einzelne Päpste des 16. und 17. Jahrh. bethätigten sogar lebhaftes Interesse für das Theater. So die beiden Mediceer: Leo X. (1512—21) und Clemens VII. (1523–37); ferner Clemens IX. (1667–69), der sogar Opernbücher verfasst

*) Man reihte die sich rasch mehrenden und vervollkommnenden Decorationen schon Ende des 16. Jahrh. in Specialcategorien, die, um allen Forderungen der Autoren und des Publicums genügen zu können, wieder in Unterabteilungen zerfielen. Ein gut und vollständig eingerichtetes Theater musste haben: himmlische Decorationen (auf Götter, Sphären, Sonne u. s. w. Bezug habend), heilige (Tempel, Altäre u. s. w.), militärische (Städte, Mauern, Wälle), ländliche (alle Arten von Landschaften), maritime (Meere in Ruhe und sturmbewegt, Schiffe, Ungeheuer), königliche (Paläste der Fortuna, des Aeolus, des Ruhms, des Todes), städtische (Strassen, Läden, Magazine), magische (bezauberte Einöden, Hölle, Styx), academische (Bibliotheken, Galerie), capriciöse (in unvorhergesehenen Fällen die übrigen ergänzend) u. s. .

haben soll. Urban VIII (1623 44) ernannte den Bischof von Carácas. Alex. Bichi, zu seinem Nuntius am Hofe Ludwigs XIII.; Innocenz X. (1644—55) sandte den Cardinal de la Rouëre, der ein grosser Gönner P. Perrins war, in gleicher Eigenschaft zu Ludwig XIV.

Zu pag. 45. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurden namentlich die Schäferspiele, zu denen Tassos „Aminta" den Anstoss gegeben, sehr beliebt. Nach ihrem Muster verwandelte man in der Folge auch die Fischeridyllen in Fischerdramen. Von Pastorales wären noch zu nennen: Guidibaldo Bonarottis „Filli di Sciro (Ferrara 1607), Isab. Andreinis (s. pag. 94) „Myrtill", des Juden Leo tragisches Schäferspiel „Drusilla", des Agost. Agazzari aus Siena (st. um 1640), Capellm. in Rom: „Eumelio", dramma pastorale cogl' intermedii apparenti. Rongiglione, 1614. Auch Herzog Ferrante II. von Guastalla, aus dem Hause Gonzaga, wird als Verfasser ähnlicher Stücke genannt. Unter den Fischerspielen war A. Ongaros „Alceo" so genau nach dem Aminta copirt, dass man ihn spöttisch: „den gebadeten Aminta" hiess.

Zu pag. 46. Über Art und Einrichtung italienischer Festspiele dieser Zeit (1502) gibt W. Gilbert in seiner Biographie der Lucrezia Borgia interessante Nachrichten. Wie die hier geschilderten prächtigen Hoffeste aus Aufzügen, Schauspielen, Gesängen und Tänzen gemischt waren, so war es auch das von dem Mailändischen Historiker Tristano Chalco beschriebene „Festa di Trimalcione" (1489), einer der frühesten Balletversuche. „In Mitte eines prächtigen Saals, mit schöner Galerie umgeben, auf der mehrere Orchester placirt waren, fand sich eine grosse Tafel zugerichtet. Das Fest begann mit dem Eintritt des Brautpaares. Jason eröffnete bei den Klängen eines kriegerischen Marsches die Scene, gefolgt von den mit drohender Miene einherschreitenden Argonauten, welche das goldene Vliess trugen, das sie, nachdem sie ein Ballet getanzt, das ihre Bewunderung der schönen Prinzessin und des ihres Besitzes so würdigen Prinzen ausdrücken sollte, als Tischtuch auf der Tafel zurückliessen. Dann erschien Mercur, in gebundener Rede sich der List rühmend, mit der er dem Hirten des Königs Admet von Thessalien, Apollo, das schönste und fetteste Kalb der ganzen Herde gestohlen habe, das er nun, vom besten Koch des Olymps zugerichtet, den Neuvermälten zum Geschenke darbot. Drei Quadrillen von Tänzern, die ihn begleiteten, setzten mit entsprechenden Gesten das Gericht auf die Tafel. Nach ihm trat Diana mit ihren Nymphen auf, unterm Klange von Waldinstrumenten auf vergoldeter, laubbedeckter Bahre einen schönen Hirsch tragend, und als sie ihn dem Bräutigam darbot, versichernd, es sei der in diese Gestalt verwandelte unvorsichtige Actäon, der sich aber noch glücklich preisen dürfe, würdig gehalten zu werden, von so liebenswürdigen Gatten verspeist zu werden. Kaum hatte sie sich entfernt, als das lärmende Orchester verstummte und nur Lauten und Flöten noch ertönten, um zuletzt den süssen Accorden einer Lyra zu weichen, die unter Orpheus Händen aller Hörer Herzen mit Bewunderung und Freude erfüllten. Man wechselte also, wie man sieht, die Instrumente, je nachdem die musikalische Characteristik es erforderte. Jeder Sänger, jede Tanzgruppe hatten ihre besondern, der Situation entsprechenden Instrumentalcombinationen.

„Ich beweinte, so sang der thrakische Sänger, auf des Apennins Höhen den zu frühen Tod Euridicens. Das Gerücht von der glücklichen Vereinigung zweier Liebenden, so würdig sich zu beglücken, drang zu mir. Mein Herz,

entschwundener Freuden gedenkend, empfand zum ersten Male seit meinem Unglück wieder Regungen des Vergnügens. Wie mein Geist, veränderten sich meine Gesänge. Freude sah ich über alle Wesen ergossen, liebliche Vögel lauschten meinen Liedern; ich konnte sie ohne Widerstand haschen und biete sie nun (da, ach, die reizende Euridice nicht mehr lebt!) am Spiesse gebraten der edelsten Fürstin dar.“ Diese Scene ward plötzlich durch rauschende Weisen unterbrochen. Atalante und Theseus stürmten herein, in lebhaften Tänzen eine grosse Jagd darstellend, die mit Erlegung des caledonischen Ebers, der unter Triumphballeten ebenfalls dem hohen Paare zu Füssen gelegt wurde, endete.“

„Im 2. Teile erschien Iris auf einem von Pfauen gezogenen Wagen, der von einem in leichte, durchsichtige Schleier gehüllten Nymphenchore, in silbernen Becken ihre Gaben tragend, umgeben war. Von der andern Seite nahte Hebe, die Göttin der Jugend, aus funkelnden Kannen den Neuvermälten Nectar, den sie sonst nur den Himmlischen bot, credenzend. Ein Chor arcadischer Schäfer, mit allerlei Feldfrüchten beladen, unter ihnen Pomone und Vertumnus, welche köstliches Obst und süsse Trauben spendeten, geleiteten sie. Plötzlich öffnete sich der Fussboden, aus dem der Schatten des Apicius, des feinsten und üppigsten, durch die von ihm ersonnenen Leckerbissen berühmt gewordenen Römers, emporstieg, sagend, er komme aus der Unterwelt, um die Speisen zu würzen, das Mahl zu verschönern. Ein Tanz der See- und aller lombardischen Flussgötter, auserlesene Fische herbeischleppend, schloss diesen Teil. Die Tritonen, die Stirnen mit Petersilie und Kresse umwunden, nahmen ihren Hauptschmuck ab, um Steinbutten, Forellen und Hechte darauf auszubreiten.“

„Nun folgte eine Art Drama. Orpheus, wiederkehrend, führte Hymen und eine Schar Liebesgötter mit sich. An sie schlossen sich die die eheliche Treue geleitenden Grazien, sie der Prinzessin zu beständigen Gesellschafterinnen anbietend. Während der Ansprache derselben traten Semiramis, Helena, Medea, Phaedra und Cleopatra auf, jede die Verirrungen und verführerischen Reize leidenschaftlicher Liebe besingend. Die eheliche Treue, erzürnt, dass diese verbrecherischen Königinnen es wagten, die Reinheit dieses Tages durch ihre Erzählungen zu entweihen, befahl den Liebesgöttern, sie zu entfernen, worauf diese in einem heftigen Tanze über sie herfielen und sie mit brennenden Fackeln verfolgten. An ihrer Stelle nahten nun Lucretia, Artemisia, Judith, Portia, Tomyris, Sulpitia und Penelope, Kronen der Keuschheit tragend und, nachdem sie dieselben der Braut überreicht, einen edlen Reigen ausführend. Bacchus, der mit Chören von Satyren, Silenen und Aegipanen darnach auftrat, schloss mit einem fröhlichen und possirlichen Ballet das reichste Schauspiel, das Italien je gesehen.“

Das liest sich nun alles recht schön, aber im grunde hat doch dies vielgerühmte Festspiel keinerlei dramatischen Inhalt. Es ist eine aus wechselnden Scenen bestehende Maskerade mit Solo- und Chorgesängen und Tänzen, nur schwach durch den leitenden Faden der dem Brautpaare dargebrachten Huldigungen verknüpft. Gottheiten und Helden der Fabel erschienen eigentlich nur, um den Dienst der Truchsesse, d. h. das Arrangement der Tafel zu besorgen.

Als das erste regelmässige Drama der Italiener gilt Polizianos „Orfeo“,

(1472). Dieses Schäferspiel, wie man sagt, in 2 Tagen vollendet, besteht aus 5 kurzen Acten (überschrieben: pastorale, ninfale, eroico, negromantico, baccanale) in denen lyrische Gedichte aneinandergereiht sind. Mercur, der den Prolog spricht, kündet Inhalt und Katastrophe der Fabel an. Im ersten Acte klagt der junge Schäfer Aristäus einem ältern Freunde seine Liebessehnsucht nach einem überaus schönen Mädchen. Während dieser dem Verliebten seine thörichte Leidenschaft auszureden sucht, kommt Tirsis, ein verirrtes Lamm suchend, dazu und erzählt ebenfalls von einem Mädchen, das er soeben erblickt: „Von Schnee und Rosen war ihr Angesicht, von Gold das Haar, ihr Auge dunkel, die Gewandung licht.“ Aristäus, wähnend, dass dies nur seine Angebetete sein könne, eilt ihr nach. Er sucht im 2. Acte die Fliehende, bis eine Dryade ihm ihren durch einen Schlangenbiss veranlassten plötzlichen Tod kündet. Da naht, die Leyer in der Hand, Orpheus. Nicht aber die Geliebte des Aristäus, diejenige des Sängers, Euridice, hat so jammervolles Geschick erreicht. Zu Beginn des 3. Actes singt derselbe zuerst das Lob des Cardinals in einer lateinischen Ode von 13 sapphischen Strophen, dann kündet er seinen Entschluss an, zu des Tartarus Pforten hinabzusteigen, um durch thränenreiche Gesänge dem Orcus selbst Mitleid einzuflössen. Der Satyr Mneslilus bemerkt dazu: „Wer da hinabsteigt, kehrt nicht mehr zurück. Zu verwundern ist jedoch nicht, wenn der das Licht verliert, der Amor zum Führer sich erwählte.“ Orpheus ruft auf seinem gefahrvollen Wege den Cerberus und die Furien um Erbarmen an; sie möchten ihn, den Beklagenswerten, passiren lassen, ihn, dem die Götter und alle Elemente feindlich gesinnt seien, und der komme, Gnade oder Tod zu erlangen. Pluto fragt erstaunt, wessen Leyer Töne hervorbringen könne, welche Ixion, Tantalus und die Danaiden ihre Qualen vergessen liessen? Persephone bittet den Gatten, dem Sänger Gehör zu schenken, der nun in 5 Octaven Euridicens Schicksal erzählt. Beim Chaos, dem alles entstammt, beim Phlegeton, bei jenem goldenen Apfel, der einst der Königin Wünsche erregt, fleht er um Wiedergabe der Geliebten. Pluto, auch von der Gattin mit Bitten bestürmt, willigt endlich ein, Euridice ziehen zu lassen, wenn Orpheus sie nicht eher ansehen wolle, als bis sie bei den Lebenden wieder angelangt wären. Dieser leiht seiner überströmenden Freude in 4 Ovidschen Versen Worte. Im nächsten Act kehren die Liebenden zurück. Orpheus kann es sich nicht versagen, nach Euridice umzublicken, die ihm nun aufs neue und für immer entrissen wird. Tisiphone verbietet ihm, der Geliebten nochmals zu folgen. „Unbeweglich sind die Gesetze der Unterwelt“. Im 5. Act finden wir den Sänger, sein Geschick beklagend und gelobend, dass ihn Frauenliebe fortan nicht mehr rühren solle. Da nahen Mänaden. Eine derselben ruft: „Schwestern, hier ist der, der unsere Liebe verachtet! Geben wir ihm den Tod!“ Sie schleppen den Unglücklichen hinter die Scene, töten ihn, zerreissen ihn in Stücke und geben sein Blut der Erde zu trinken. Den Schluss des Spiels bildet eine Dithyrambe zu Ehren des Bacchus, die in vollendeter Art dem bacchischen Character entspricht.

Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts kommt uns Kunde von einer Fülle von Schauspielen, die anlässlich des Besuches Lud. Sforzas und seiner Gemalin Beatrice und des Prinzen Alfonso von Este in Venedig auf eigens dazu erbauter Bühne zur Darstellung gelangten. Ebenso haben sich verschiedene florentinische Nachrichten und Drucke aus dem 16. Jahrhundert auf unsere Zeit gerettet, die höchst

interessante Einblicke in das Theaterwesen dieser Zeit gewähren. — Eine 1510 veranstaltete Maskerade erscheint wegen der ungewöhnlichen, ihr zu grunde liegenden Idee und der seltsamen Erfindung besonders merkwürdig. Sie war von dem originellen Maler P. de Cosimo heimlich angeordnet und der Bevölkerung von Florenz eines Abends dadurch ein ganz überraschendes Schauspiel geboten. Man sah plötzlich in der Hauptstrasse der Stadt einen grossen schwarzbemalten Wagen, besäet mit weissen Kreuzen und klappernden Skeletten, langsam daherkommen, gezogen von 6 seltsam geschirrten Büffeln. Am Deichselende stand ein buckliger, sonderbar gefärbter Engel, der sich durch 6 Flügel stützte, auf denen alle Attribute des Todes und der Schmerzen der Verdammten dargestellt waren. Er hielt eine lange Trompete in der Hand, in die er zeitweise blies, als wolle er mit ihrem scharfen und düstern Ton die Toten erwecken. Oben auf dem Wagen stand, mit einer Sense bewehrt, der Tod selbst. Zu seinen Füssen gähnten offene Gräber. Eine Menge schwarz und weiss costümirter Personen, die Häupter in Totenschädel verwandelt, gingen, Fackeln tragend, vor und hinter dem Wagen, denselben in so frappanter, wolberechneter Weise beleuchtend, dass alles an ihm natürlich erschien. Man hörte dumpfe Trompeten mit kläglich heisern Tönen Signale blasen, worauf der Wagen stets hielt, die Gräber sich belebten und die traurigen, herzerschütternden Wehklagen der daraus aufsteigenden fleischlosen Schemen hörbar wurden. Diese Gesänge waren mit so viel Kunst componirt, dass sie heftigste Seelenschmerzen auszudrücken schienen. Auf den öffentlichen Plätzen wurde das „Miserere“ angestimmt. Dem Wagen folgte auf den magersten Gäulen, bedeckt mit schwarzen, mit Totenköpfen und Kreuzen bemalten Decken die Cavalcade des Todes. Die Lakaien, welche die Pferde führten und Fahnen mit Todesemblemen bemalt trugen, sahen ebenfalls wie Skelette aus. Dieser für die Veranstalter vielleicht amüsante Spass erschreckte und bewog viele der Zuschauer zur Busse.

Gelegentlich der Hochzeit des H. Cosmus I. Magnus (1510—74) mit Leonora v. Toledo, Markgräfin von Villa-Franca, (1539) wurden die Festlichkeiten, deren reiche Pracht Hof und Gelehrte von Florenz mit Bewunderung erfüllte, mit einem 8st. lateinischen, an die Braut gerichteten Bewillkommnungsgesang eröffnet, dem zwölf 4—8st. Madrigale folgten, von den berühmtesten zeitgenössischen Componisten in Musik gesetzt, nämlich von Const. Festa (st. 1545 als päpstlicher Sänger), Mattio Rampollini, Ioan Petr. Masaconus, Baclo Moschini und Fr. Corteccia (Canonicus, 1530 Organist b. J. Lorenzo in Florenz, 1540 herz. Capellmst. 1571).

Dazwischen recitirte Apoll zur Begleitung einer von ihm selbst gespielten Lyra ein Solo, dem ein 9 stimmiger Chor der Musen antwortete. Dann sangen die personificirten und von einem Gefolge umgebenen Städte Toscanas das Lob der Gatten. Am 2. Abend führte man eine Comödie in Prosa von Landi auf, samt einem Prolog und 5 von Strozzi componirten Intermezzis, die, wenn auch in keiner Beziehung zum Stücke, doch unter sich ungezwungen verbunden waren. Aurora auf glänzendem Wagen eröffnete die Scene und belebte und weckte durch ihren Gesang die ganze Natur. Alsdann stieg die Sonne empor und je nach der Stelle, die sie weiterrückend am Himmel einnahm, zeigte sie den Zuschauern die jedem Tableau entsprechende Tagesstunde an. Im letzten Intermezzo führte die Nacht den von Aurora verbannten Schlaf herbei

und damit der Vortrag dieser Göttin auf das Publicum nicht auch eine einschläfernde Wirkung äussere, schloss die Aufführung mit einem Entrée von Bacchanten und Satyren, die beim Klang lauter Instrumente tanzten und sangen. Die Gesänge der Aurora wurden auf einem Gravicembalo begleitet. Die verschiedenen chorsingenden Gruppen stellten Sirenen, Nymphen, Faunen, Meerungeheuer, Hirten und dergl. vor. Das Orchester war aus kleinen Orgeln, Flöten, Harfen, einer grossen Viola, Krummhörnern und Zinken zusammengesetzt. Das Lied der Nacht wurde von 4 Tromponen mit sanften und melancholischen Tönen begleitet.

Die unglückselige Verbindung des Sohnes Cosmos' I., des finstern und grausamen Francesco von Medici, Prinzen von Florenz und Siena, mit der stolzen und kalten Johanna von Österreich, K. Ferdinands I. Tochter, wurde am Stephanstage 1565 durch ein blendendes Fest in grossem Hofstile gefeiert. Es wurde eine italienische Comödie aufgeführt, deren Zwischenacte 6 Intermezzi von Al. Striggio, einem mantuanischen Edelmann (1535—84) und Fr. Corteccia componirt, bildeten. Im ersten Intermezzo erschien in einer vom Himmel sich senkenden Wolke, das Gespann weisser Schwäne aus ihrem Muschelwagen lenkend, Venus, von den Grazien und Jahreszeiten begleitet. Die allmälig die Erde berührende Wolke gestattete zuletzt einen Blick in den offenen Himmelsraum, den Jupiter, Juno, Saturn, Mars, Mercur und andere Glieder des Götterkreises bevölkerten. Dem Jenseits entströmte eine wundersüsse, wahrhaft göttliche Harmonie, zugleich verbreitete sich, den ganzen Saal durchdringend, ein köstlicher, berauschender Duft. Von der Seite her trat nun Amor mit seinem Gefolge, das seine Waffen und Geräte trug, auf. Es umgaben ihn ausserdem die Hoffnung und Furcht, der Frohsinn und Schmerz. Es begann nun ein Spiel mit Gesang und Tanz. Venus und ihre Umgebung sangen 8stimmig, Amor und die Seinen antworteten 5stimmig. Das hinter der Scene aufgestellte Orchester, 44 verschiedene Instrumente beschäftigend, bestand aus 2 Gravicembalis, 4 Violinen, Viola und Cello, aus Lauten und Flöten diverser Grösse, aus Lyren, Posaunen, Hörnern, Tambourins. Alle diese Tonwerkzeuge schlossen sich in mannigfacher, ihrem Umfang und Character entsprechender Zusammenstellung stets im Unisono den Singstimmen an.

Die Vermälung der überaus reizenden und verführerischen Blanca Capello (einst mit einem Florentiner geringen Herkommens aus Venedig entwichen, dann, nach einer Reihe romanhafter Erlebnisse, vom Senate der Republik als deren Tochter erklärt) mit demselben Herz. Francesco (1579), wurde mit ostentativer Pracht gefeiert. Bei ihrer Krönung wetteiferten Gäste und Einheimische in Ergebenheitsbezeugungen. Namentlich kennzeichneten sinnreiche Erfindungen verschiedener Art die Festspiele, an denen sich in hervorragender Weise auch die Tonkunst beteiligte. Florentinische und venetianische Meister von Geburt und Ruf traten hier wetteifernd in die Schranken, so einerseits die Florentiner Pier Strozzi und A. Striggio, andrerseits die Venediger Maffio Venier und Cl. Merulo. Drei andere berühmte Musiker der Lagunenstadt, Andr. Gabrieli, Organist, sein Gehilfe V. Bell'aver und B. Donato, Sängermeister an S. Marco, dann Or. Vecchi aus Modena und Tib. Massaini aus Cremona (Capellm. an Sa. Maria del Popolo in Rom, später in K. Rudolfs II. Diensten) setzten gemeinschaftlich, jeder eine Stanze einer für diese Gelegenheit besonders gedichteten, an den Namen Blanca mit zarten Worten anknüpfenden Sestina,

letztgenannter zugleich die Chiusa, d. i. die das ganze nochmals zusammenfassenden Schlusszeilen in Musik. Alle Gesänge waren im herkömmlichen Madrigalenstile geschrieben, der sich bereits zu überleben begann. Von ganz besonderem Interesse war aber das bei der gleichen Veranlassung in den innern Höfen des Palastes Pitti abgehaltene, von Gualtarotti arrangirte und mit einer überraschenden Folge mythologischer Episoden ausgestattete grosse Turnier. P. Strozzi, von den Versen Palla Rucellais begeistert, componirte die Musik zu diesem denkwürdigen Spiele, in welchem auch G. Caccini Gelegenheit fand, sich auszuzeichnen.

Über die beiden bemerkenswertesten Schäferspiele dieser Zeit: Tassos „Aminta" (1580) und Guarinis: „Pastor fido" (1590), sowie über „Dafne" und „Euridice" siehe, Schletterer, p. 55, 58, 73 und 77. Im „Pastor fido" erregte das Blindekuhspiel das grösste Interesse. Es bestand aus einem Ballet, bei welchem der Chor nur aus Tänzerinnen bestand, während die Sänger hinter den Couljssen aufgestellt waren. Guarini hatte einem geschickten Tanzmeister die Bewegungen und anmutig-kunstreichen Verschlingungen der Tanzenden, wie er sie sich dachte, angegeben und vorgezeichnet. Luzzasco, Hofconcertmeister und Organist des H. Alfons' II. von Ferrara schrieb dazu dann die leider verloren gegangene Musik, und den so entstandenen Weisen erst legte der Dichter die, durch wechselnde Masse sich auszeichneten Verse seiner Chöre unter. Ausser den Madrigalen, welche als Zwischenacte dienten, fanden sich im 4. und 5. Acte 2 selbständige Gesangsnummern, ein Jägerchor und ein Priester- und Hirtenchor.

Als des Herz. Francesco Schwester, Virginia, dem Herz. Cäsare von Este-Modena vermält wurde (1586), bildete ein Schauspiel den Mittelpunkt der Feste und zwar des Grafen Bardi „l' Amico fido", ein mit Zwischenspielen, welche zu prächtigen Ausschmückungen, Decorationen, Aufzügen, Verwandlungen und Balleten reiche Gelegenheit boten, durchwebtes Festspiel. Es war darin der Musik grössere Ausdehnung gewährt und, entsprechend den musikalischen Bestrebungen des kunstsinnigen Grafen, folgten sich Solo- und Chorgesänge in anmutigem Wechsel. Namentlich war in ihnen auch dem Sinne der Dichtung Rechnung getragen. Die Compositionen erwiesen sich von so überraschendem Effecte, dass man wähnte, alle Chöre der Engel wären auf die Erde niedergestiegen. Sie rührten von Bardi selbst, von A. Striggio und Cristoforo Malvezzi her. Mittlerweile waren aus den Herzögen von Medici Grossherzöge von Toscana geworden. Der erste, der diese Würde besass, war ein Bruder Francescos, Ferdinando I. (st. 1608), früher Cardinal. Es ruht auf ihm der schwere Verdacht, seine schöne, aber übel beleumundete Schwägerin, Bianca Capello, vergiftet zu haben. Bei seiner Hochzeit mit Catharina von Lothringen, 1589, wurde durch Mitglieder der Academia dei Intronati aus Siena das Schauspiel „la Pellegrina" aufgeführt, in welchem zahlreiche, durch überraschende Verwandlungen, kostbare Costüme, kunstreiche Tänze und ausgesuchte Gesänge sich auszeichnende Intermezzis, an deren Composition sich ausser dem schon genannten florentinischen Künstlerkreis auch L. Marenzio, „il Cigno piu soave deil' Italia, Il divino Compositore", beteiligte, eingeflochten waren.

Zu pag. 49. Aus der sehr lesenswerten, von Winterfeld, II. p. 13, und Kiesewetter, pag. 61, auszugsweise mitgeteilten Vorrede zu „le nuove musiche"

lernen wir in Caccini einen der fähigsten, bedeutendsten und denkendsten Gesanglehrer, sowie einen hervorragenden und begeisterten Meister des Kunstgesanges kennen. Er stellt hier als der erste die Grundsätze auf, auf denen die berühmten maestri del canto die nachmals zu so grosser Berühmtheit gelangte italienische Gesangschule weiter bauten.

Die Vorrede Peris in den oben angeführten Werken und in H. M. Schletterer: Die Entstehung der Oper. Nördl. 1873, pag. 109.

Ebenda, pag. 84, über Cavalieres Oratorium: „del Anima et il Corpo".

Zu pag. 50. Man liest in der „Menagiana" T. III. p. 264, dass Rinuccini etwas verrückt gewesen sein soll, und dass der pikante Spott, den man mit ihm am Hofe Heinrich IV. trieb, ihn endlich genötigt habe, Frankreich zu verlassen.

Zu pag. 54. Neben der Euridice wurde noch ein anderes musikalisches Drama gelegentlich der Hochzeitsfeste d. J. 1600 aufgeführt: „il Rapimento (il Ratto) di Cefale". Poemetto dramatico von Gabr. Chiabrera, Musik eben falls von Caccini und Peri.

Zu pag. 55. Monteverde soll Personen und Instrumente in seinem, 1615 in Venedig gedruckten „Orfeo" (s. Schletterer, pag. 94) also geordnet haben:

Personaggi:	Stromenti:
La Musica, Prologo.	2 Clavicembali.
Orfeo.	2 Contrabassi di viola.
Euridice.	10 Viola da brazzo.
Coro di Ninfe e Pastori.	1 Arpa doppia.
Speranza.	2 Violini piccoli alla Francese.
Caronte.	2 Chitarroni.
Cori di spiriti infernali.	2 Organi a legno.
Proserpina.	3 Bassi da gamba.
Plutone.	4 Tromboni.
Apollo.	1 Regale.
Coro dei Pastori che fecero la moresca nel fine.	2 Cornetti, 1 Flautina alla vigesima seconda, 1 Clarino con 3 Trompe sordine.

Über „Il Ballo delle Ingrate," am angef. Orte, pag. 97.

Zu pag. 55. Der Titel der Gaglianischen „Dafne" lautet: „La Dafne" di Marco da Gagliano, nell'accademia degl'elevati l'affanato, rappresentata in Mantova. in Firenze. Appresso Cristofano Marescotti, 1608. Auch diese Partitur hat eine sehr interessante und lesenswerte Vorrede (Siehe, Schletterer, pag. 86). Zenobi de Gagliano ist der Familienname zweier in Florenz geborenen Brüder, Marco und Giovanni Battista. Ersterer, Schüler des von Corteccia gebildeten Luigi Bati, Canonicus und Capellmeister an S. Lorenzo, st. 24. Feb. 1642. Der andere stand in Diensten des Hofes und war Singmeister an der gleichen Basilica.

Zu pag. 63. Die k. Kammermusik bestand unter Franz I. aus Sängern und Instrumentisten, d. i. Spielern von Harfen, Lauten, Violen, Epinettes, Hoboen, Hörnern, Sacquebuttes, Flöten, Musetten, Trompeten, Krummhörnern, trompettes-marines und Orgel. Interessant ist es, mit diesem Stand der französischen Capelle den der englischen unter der Königin Elisabeth (1558 und

1587) zu vergleichen: Sie zählte ausser 9 Sängern und 6 Chorknaben 16 (10) Trompeten, 4 Harfen und 8 Lauten, dabei je ein Chef; 1 Musette (Cornemuse) 2 Violinen (1 Rebec), 8 Bassviolen, 2 Flöten, 9 (6) Posaunen, 3 Virginale, und 3 Tambours, sowie einen Lauten-, Orgel- und Claviermacher. Diesen zahlreichen, überwiegend starktönenden Instrumenten gegenüber erscheint die französische Capelle jedenfalls besser organisirt.

Zu pag. 65. Zu den Dichtern der Plejade werden noch gezählt Amadis Jamyn, Muret, Scévole de S. Marthe. Alle gingen aus dem unter der Leitung J. Dorats (Daurat, Auratus) stehendem Collége Coqueret hervor. Mit Bewunderung für die Werke des Altertums erfüllt und von dem Wunsche beseelt, dem machtlosen Zustand ihrer Muttersprache aufzuhelfen, schrieb diese „Sainte et docte brigade" auf ihre Fahne: Vervollkommnung der Muttersprache nach dem Vorbilde der Griechen und Römer!

Zu pag. 69. Über die Verlobung und Trauung des Herzogs von Joyeuse berichtet das Hoftagebuch also: „Den 18. Sept. 1581 wurde der Herzog von Joyeuse mit Marg. von Lothringen in der Kammer der Königin verlobt und folgenden Sonntags, 24. Sept. 3 Uhr, in der Kirche S. Germain-l'Auxerrois getraut. Der König führte die Braut in das Kloster, gefolgt von der Königin, den Prinzessinnen und Damen, alle so reich und prächtig gekleidet, dass man sich nicht erinnerte, in Frankreich derartiges gesehen zu haben. Die Gewänder des Königs und des Bräutigams waren ähnlich, mit Stickereien und Edelsteinen bedeckt, dass es nicht möglich war, sie zu schätzen; der Ausputz derselben kostete 10 000 Th., und trotzdem wechselten bei den 17 Festlichkeiten, welche der Reihe nach fast Tag für Tag auf königl. Befehl vom Hochzeitstage an von den Prinzen und Seigneurs, den Verwandten der Braut und andern Grossen des Hofes gegeben wurden, alle Herren und Damen stets die Gewänder, von denen die Mehrzahl aus Gold- und Silbertuch war, geschmückt mit Verschnürungen, Spitzen, Gold- und Silberstickereien und Edelsteinen in grosser Zahl und von grossem Wert. Die Ausgaben waren so bedeutend, die Turniere, Maskeraden, Geschenke, Tänze, Musiken und Livreen eingerechnet, dass das Gerücht ging, es habe dem König mindestens 120 000 Th. (nach heutigem Gelde nahezu 4 000 000 fr.) gekostet.

Es ist kaum anzunehmen, dass die Aufführung und Ausstattung der Circe allein diese riesige Summe verschlungen haben sollte. Wahrscheinlich hat das luxuriöse Hochzeitsfest im ganzen diese Ausgabe veranlasst. Der König scheint überhaupt einen Narren an seinem Intimus Joyeuse*) gefressen gehabt zu haben. Trotzdem glauben wir, dass derselbe vergebens auf die ihm in Aussicht gestellte, binnen 2 Jahren zu zahlende Aussteuer der Braut, im Betrage von 400 000 Th. gewartet hat. Nach der Hochzeit war gähnende Leere in den k. Cassen eingetreten. Wie freigebig übrigens Heinrich III. sich bei besagter Gelegenheit zeigte, geht daraus hervor, dass er den Dichtern Ronsard und Baïf für ihre schönen Verse und die dazu gehörige Musik, letzterem insbesondere für ein arrangirtes Hofconcert, je 2000 Th. auszahlen liess.

Zu pag. 75. Das Vorwort, mit dem Baltagerini die Prachtausgabe seines Ballets einleitete, ist in mancher Hinsicht höchst merkwürdig. Man ersieht daraus,

*) Er ersetzte zu dieser Zeit mit La Vallete und d'O, die in Ungnade gefallenen Mignons Schomberg, Quelus, Maurigon und S. Luc.

welche Wichtigkeit diesem Schauspiele beigemessen und wie sehr es als aussergewöhnliches Ereignis betrachtet wurde. Es besteht aus einer Widmung, einer summarischen Erklärung des Werkes, einer Entschuldigung für die Bezeichnung „comisch" für eine Ceremonie, in der so berühmte Persönlichkeiten figurirten, und aus Versen, welche den König und Autor feiern. Das Schriftstück gestattet einen Einblick in die Illusionen, welche sich die Zeitgenossen von der Lage des letzten Valois machten. Die Widmung namentlich, eine Mischung von mythologischen Anspielungen, widerwärtigen Schmeicheleien und unbegreiflichen Extravaganzen, zeichnet sich, durch die dem ital. Wesen eigentümliche Übertreibung aus, der das Wort seigneur nicht mehr genügt und kaum der Ausdruck illustrissime signore ausreichend erscheint. Der Kammerdiener der Königin beginnt:

Dem König von Frankreich und Polen.

„Sire, seit Sie das Ruder des französischen Reiches lenken, wussten Sie zwei Vollkommenheitsgrade menschlicher Handlungsweise zu erreichen: das Nützliche und das Angenehme. Es erscheint also mehr als angemessen, Ihre Verdienste auf die eine oder andere Art entsprechend zu feiern. Was das Nützliche betrifft, liefert ihre Leitung der Armeen, geben Ihre gewonnenen Schlachten, Treffen, Belagerungen, Städteeinnahmen, Trophäen, Eroberungen und Reisen überzeugenden Beweis heroischer Thaten und dessen, was Ew. Maj. zur Erhaltung, Wiederherstellung und Grösse dieser Krone gethan haben, und die franz. Geschichte, Sire, kann Ihnen in dieser Hinsicht keine ebenbürtigen Gefährten, wol aber Untergeordnete zur Seite stellen, Könige, die in der That viele Verdienste hatten und zufolge mehrerer schöner Eroberungen geehrt wurden und nach Ihnen von kommenden Jahrhunderten wol auch gerühmt sein werden. Aber was das Angenehme betrifft, insbesondere die Mässigung dieser kriegerischen Neigung durch anständige Vergnügungen, auserlesenen Zeitvertreib, eine in ihrer Mannigfaltigkeit wunderbare Erholung, unnachahmlich in Schönheit und unvergleichlich in ihrer köstlichen Neuheit, sieht man sich zu der Behauptung berechtigt, dass Sie weder einen Vorgänger hatten, noch einen Nachfolger haben werden. Saturn, dieser unmenschliche Vater, würde alles in Vergessenheit stürzen, wenn man nicht da wäre, bemerkenswerte Thatsachen niederzuschreiben. Dem König also dieses Buch, wie man Gott die schöne Harmonie der Welt berichtet! Von ihm kommt des Volkes Glück, der Friede, die Ruhe des Adels, der Wohlstand der Krieger, die leuchtenden Intelligenzen und jene lebendig sich ausbreitende Macht, welche bewirkt, dass zitternde Nachbarn in Frieden mit dem Reiche leben. Dieser glückliche Zustand war nicht so leicht zu erreichen. Ruhm also denen, welche mithalfen, die Schäden zu heilen und die Wunden zu verbinden; besonders jener Pallas, der Königin, Ihrer Mutter, die so viele Nächte durchwachte, so viele Tage darauf verwandte, so viele treffliche Ratschläge gab . . . Das schöne Aussehen ist Frankreich wieder zurückgegeben und damit die Lust, Ihnen zu dienen, die robusten Beine und Arme, Ihnen zu helfen, das Herz und das heilige Verständnis, den Frieden wiederkehren und blühen zu lassen.

Und wie die köstlichen Früchte (viandes), die eine Jahreszeit der andern verweigrte oder mit denen ein Land vor benachbarten Gegenden bevorzugt

ist, durch das Mittel des Einmachens sich erhalten, zum Versenden geeignet werden und dem Gebiete, das sie erzeugte, Segen bringen: so möge diese geistige Mahlzeit, die Sie ergötzlich fanden, und die bis jetzt nur in Ihrem Lande gedieh, eingekocht im Zucker Ihres Wohlwollens, gewürzt durch Ihre Zustimmung und conservirt in der Büchse dieses kleinen Monuments, allen Nationen Nectar und Ambrosia zu kosten geben, nachdem Sie sich selbst damit genährt nnd den Appetit Ihres Volkes gesättigt haben."

Zum Schlusse ruft Baltagerini den göttlichen Segen auf den König herab: „— — und gebe der Himmel, dass man von Ew. Maj. sagen könne:

Der Welt wirst du einst geben
Ein doppeltes Geschlecht
Und Frankreich wird umschweben,
Glück, Friedensheil und Recht."

Diese unbesiegliche, mehr moralische als physische Kriegsmacht sollte durch die Fabel der am franz. Hofe vollständiger als durch Ulysses besiegten Circe ausgedrückt werden, den schon Alexander beneidete, weil er durch Homer geteiert worden war. Circe ist nur eine poetische Geschichte des Königs, eines Freundes ehrenwerter Leute und schädlichen Einflüssen der Leidenschaft und des Vergnügens widerstehend. In der Götter Mitte tilgt Heinrich III., mit Jupiter verbunden, die Laster aus, und sein Name wird, duftend von tugendhaftem Nachruhme, immer leben.

Zu pag. 90. Die stehenden Figuren der Commedia del'arte waren: Pantaleone, der lebhafte, gemütliche, venetianische Kaufmann; Gratiano, der ernste, pedantische und gelehrte bolognesische Doctor. Die beiden aus Bergamo, dessen Pöbel ein hinterlistiges Wesen kennzeichnet, stammenden Lustigmacher: Brighella, anstellig und gewandt, und Arlecchino (in Neapel Policinello), einältig und plump. Die weiblichen Masken waren: Isabella, die Herrin, und Colombine (Smeraldina), die Dienerin, beide aller Schlauheit, Ränke und Tücke voll, letztere stets Arlecchinos Geliebte. Zu diesen ursprünglichen Personen gesellten sich allmälig je nach örtlichem Bedürfnis in Neapel, Venedig oder Paris andere typische Charactere, so der Capitano und Scarramuzzia, prahlerische Grossmäuler, Mezzetino, der liebenswürdige Schurke, Tartaglia, der Stotterer, Gelsomino, der fade römische Stutzer, Pierrot, der tölpische Diener, Giangurgulo und Coriello, calabresische Lümmel u. s. w.

Zu pag. 101. Die Aufführung der „Finta pazza" in Paris, obwol nicht nach dem Geschmacke der geladenen Gäste, bildete doch ein Ereignis, dessen Bedeutung nicht unterschätzt werden darf. Das mit schönen Kupfern von N. Cochin ausgestattete Textbuch erschien unter dem Titel: „Feste teatrali per la Finta pazza. Drama del Sigr. Giulio Strozzi, rappresentate nel piccolo Borbone in Parigi quest' anno MDC. XLV. E da Giacomo Torelli da Fano, inventore. Dedicate ad Anna d'Austria Regina di Francia Regnante. Cum Privilegio". Die 5 grossen Decorationen stellen einen Seehafen (mit dem pont-neuf und der Stadt Paris im Hintergrunde), einen prächtigen Saal, einen Hain, eine Strasse und einen Garten, je mit den Hauptscenen der betreffenden Acte vor. Stets ist die Luft durch auf den Wolken schwebende Göttergestalten belebt. Einmal erscheint sogar Jupiter mit dem ganzen Olymp in schwindelnder Höhe. In solchen Maschinerien lag ja Torellis Force. Aber nicht allein die äussere Ausstattung war eine prächtige, auch die Gesangskräfte, mochte ihnen

gegenüber der Herr Cardinal seine bekannte Filzigkeit auch wieder bethätigen, waren ersten Ranges. Das ausgegebene, ins Französische übersetzte Programm, mit sehr schönen, von Spada gestochenen Kupfern, die verschiedenen von G. B. Balbi erfundenen Ballete darstellend, sagt: „Die Rolle der Flora wird von der artigen und sehr hübschen Sig^a^ Louisa-Gabrielle Locatelli, dit Lucile, dargestellt, die mit ihrer bekannten vivacité zeigen wird, dass sie ein wahres Licht der Harmonie ist. Die der Thetis singt Sig^a^ Giulia Gabrielli, dit Diane, die auf wunderbare Art Zorn und Liebe ausdrücken wird. Die Ausführung des Prologs liegt in den Händen der sehr vorzüglichen Marg. Bertolazzi, deren Stimme so entzückend ist, dass man sie nicht würdig genug preisen kann. Eine Scene vor dem Schlusse wird, obwol ohne Musik, doch im stande sein, die vorausgegangene Harmonie vergessen zu machen." Die drei berühmten Sängerinnen erhielten zusammen ein Honorar von 400 liv. Aber die grossen Herren des Hofes stritten sich um die Ehre und das Vergnügen, bei den schönen Virtuosinnen die ministerielle Knauserei ausgleichen zu dürfen.

Zu pag. 102. Unbegreiflicher Weise ist es unmöglich, den Componisten der Oper „Orfeo ed Euridice" (Gedicht von F. Rossi?) anzugeben.*) Die früheren Compositionen dieses Sujets von Zarlino, Peri, Caccini, Ferrari und Monteverde waren nach 40—50 Jahren jedenfalls überholt und veraltet und nicht mehr aufführbar. Die musikalische Entwicklung, einmal in Bewegung gekommen, ging in dieser Zeit mit Riesenschritten vorwärts. Ob der berühmte Theoretiker Giuseffo Zarlino da Chioggia, der bereits 1590, also vor den ersten italienischen Opernversuchen starb, überhaupt eine Oper geschrieben hat, ist mehr als fraglich. Sein Name dürfte also sofort zu streichen sein. Da nun die Dichtung der 1647 gegebenen Oper, wie sogleich gezeigt werden wird, eine ganz andere, als die Rinuccinische ist, so muss durchaus auf einen späteren Tonsetzer geschlossen werden. Die Monodonien der älteren Meister waren dem neuen Texte unmöglich anzupassen.

„Orfeo" wurde 2., 3. und 5. März 1647 durch eine in Rom recrutirte Sängertruppe in dem Momente aufgeführt, als Mazarin den Kampf mit dem Parlament aufnehmen musste und am Vorabend der Frondeunruhen. P. Perrin soll den italienischen Text in französische Verse übersetzt haben. Ernst und Comik mischten sich in dieser Oper in überraschender Weise. Trotz der Opposition, der sie begegnete, darf man behaupten dass sie der dramatischen Musik Frankreichs einen merkbaren Impuls gab.

Man hatte bei der Pariser Aufführung dem „Orfeo" einen Prolog vorausgehen lassen, der jedoch mit dem Stücke selbst ausser jeder Beziehung stand. Die Decoration des ersten Actes stellte ein prächtiges, einen schönen Tempel umgebendes Gehölz vor. Die Perspective war so glücklich getroffen, dass Ausdehnung und Tiefe des Theaterraums 100 mal grösser erschienen, als sie in Wahrheit waren. Ein auf seinem Stuhle sitzender Augur wird von Endymion Euridicens Vater, wegen der Heirat seiner Tochter mit Orpheus, dem berühmten

*) Die französische Ankündigung lautete: „La Représentation naguères faite devant leurs Majéstés dans le Palais-royal de la tragi-comédie d'Orphée en musique et vers italiens. Avec les merveilleux changements de théâtre, les machines et autres inventions jusqu'a présent inconnues en France".



Dichter und Musiker, Sohn Apolls, befragt. Zwei Turteltauben, die man in diesem Augenblicke von zwei Geiern ergriffen werden sieht, erscheinen dem Befragten von schlimmster Vorbedeutung, so dass er rät, die Verbindung zu lösen. Eine solche Voraussagung, der man im Altertume so grossen Glauben entgegenbrachte, erfüllt Endymion mit um so grösserer Trostlosigkeit, als er kein Mittel zu finden weiss, den Wirkungen dieser unheilvollen Antwort zu begegnen und doch auch die vorteilhafte Partie nicht gerne ausschlagen möchte. Da kommt Euridicens Amme und bezeichnet, auf die an ihren Hühnern gemachten Beobachtungen sich berufend, des Auguren Prophezeiung als eine trügliche. Da man stets geneigt ist, das zu thun, was man gerne möchte, und einen lästigen Rat, und wäre es auch der beste, unbefolgt zu lassen, und da hier sich ein so günstiger Ausweg bietet, so beschliesst Endymion, obgleich der Chor der Auguren das künftige Unglück der Liebenden singt, dem Drängen seiner Tochter nachzugeben. Er geht zum Brunnen, das in Aussicht stehende Unglück zu sühnen. Arist, des Bacchus Sohn, liebt Euridice auch und fordert sie ebenfalls vom Vater. Ein tanzender Satyr sucht den Klagenden vergebens zu zerstreuen, der nun Venus zu Hilfe ruft, die denn auch alsbald mit einem grossen Gefolge von Liebesgöttern aus der Höhe niederschwebt. Er fleht zu ihr, Euridice ihm geneigt zu machen. Als die Göttin ihm nur geringe Hoffnung macht, dass ihr Einfluss das gewünschte Resultat geben dürfte, bietet ihm der Satyr seine eigene Frau als Ersatz an, was den Liebenden tief verletzt. Venus wirft dem Arist vor, dass er sein Äusseres allzusehr vernachlässige, um schönen Mädchen gefallen zu können, und gibt ihren Nymphen die Weisung, ihn zu frisiren und galant zu kleiden; die aber treiben ihren Schabernack mit ihm, reissen ihm die Haare aus und putzen ihn zuletzt lächerlich heraus.

Es vollzieht sich nun ein offener Scenenwechsel für Euridicens Hochzeitsfest. Momus singt, und es folgt ein Ballet von Nymphen und Schäferinnen. Plötzlich erlöschen die Fackeln und die bestürzten Gäste flehen in einem Gebetschor um Jupiters Schutz.

Die Scene des 2. Acts zeigt den Tempel des Proteus, einen prächtigen Palast. Venus, in Gestalt einer alten Frau, sucht die sich zum Tempel begebende Euridice vergebens aufzuhalten und ihren Reden geneigt zu machen. Der Satyr, mit Arist eintretend, schlägt diesem vor, ihn in den Garten der Sonne zu versetzen, um einem von Apoll dem Jupiter gegebenen Feste beizuwohnen.

Die Scene verändert sich. Die Himmlischen sind bei einem Gelage im Garten der Sonne versammelt. Jupiter und Apoll schützen Orpheus gegen die Anfeindungen der Venus. Eine neue Veränderung des Schauplatzes führt uns in den Tempel der Venus, in welchem Endymion und der Augur der Göttin Opfer darbringen, um sie für Euridice günstig zu stimmen. Die Decoration wechselt aufs neue. Dryaden führen, sich mit Castagnetten begleitend, in Amors Tempel heitere Tänze auf. Der Satyr will mit Arists Hilfe Euridice entführen. Sie flieht, eine Schlange beisst sie in die Ferse; sie stirbt, Orpheus' Name auf den Lippen und mit einem flehentlichen Ruf zu Amor. Im Palaste der Sonne, wohin man sich nun versetzt sieht, ertönen Verzweiflungschöre. Orpheus und die Nymphen erbitten die Hilfe der Götter.

Der 3. Act erschliesst dem Blick eine schreckliche Wüste mit düstern Höhlen. Es beginnt zu dämmern und allmälig Licht zu werden. Orpheus

naht, die Parzen zu befragen. Sie raten ihm, Pluto aufzusuchen. Endymion beweint seine Tochter. Euridicens Schatten erscheint und bringt den Arist, indem sie ihn mit einer Schlange verfolgt, zum Wahnsinn. Juno steigt aus den Wolken hernieder und veranlasst den Orpheus, trotz des Gegenrates der Venus, in die Unterwelt zu gehen.

Erste Veränderung: Die Unterwelt. Alles darin ist unbeweglich. Pluto erzürnt sich über eine durch Orpheus Leier hervorgebrachte Unruhe. Charon, sich entschuldigend, dass er dem Gesange desselben nicht habe widerstehen können, führt den Sänger vor die Stufen des unterweltlichen Thrones. Orpheus weiss nun auch Pluto zu bewegen, und er erhält die Geliebte unter der bekannten Bedingung zurück. Sie folgt ihm und Proserpina ist darüber so erfreut, dass sie einen allgemeinen Tanz der Dämonen anordnet. Es kommt nun die unterhaltendste Scene des Stückes, da in ihr nur Centauren, Nachteulen, Schildkröten, Schnecken und bizarrgestaltete Ungeheuer auftreten, wie sie nur ein fruchtbares Malergehirn erzeugen konnte: Sie führen nach dem Tone der cornets à bouquins und einer sehr extravaganten Musik ein höchst extravagantes und lächerliches Ballet aus.

Mittlerweile hat Euridice Charons Nachen bestiegen und die Rückfahrt angetreten, aber Orpheus begeht die Unklugheit, sich umzusehen und die elyseischen Felder ergreifen ihre Beute aufs neue.

Zweite Veränderung: Wald. Orpheus' Verzweiflung rührt Bacchus und seine Bacchantinnen. Aber Venus naht und berichtet Arists Tod. Die darüber wütenden Weiber zerreissen den armen Sänger.

Das Schlusstableau stellt den Olymp vor. Jupiter erhebt Orpheus zu den Unsterblichen und versetzt seine Leier unter die Sternbilder. Ein grosser Chor bildet den Beschluss der Aufführung. Man sieht, diese Handlung entwickelt sich in durchaus anderer Weise, als die der früheren italienischen Dichter.

Mazarin, obwol ein Knauser erster Sorte, erkannte dennoch, dass man wegen einiger 100 Th. den Aufschwung des lyrischen Dramas nicht hemmen dürfe. Er liess deshalb auf seine Kosten oder vielmehr auf Rechnung des königl. Schatzes eine zweite, noch bessere Sängertruppe aus Italien kommen, die schon am 23. Febr. mit einer Balletoper debutirte, deren Name nicht auf uns kam. Ihr folgte der „Orfeo“, dessen Inscenirung, obgleich jede Sängerin nur 50 fr. Monatsgage erhielt, 550000 liv. kostete. Trotz der angegebenen geringen Gage verstanden es die kehlfertigen Damen, grosse Häuser zu machen, Die Locatelli, die wieder bei der Truppe war, war sehr barmherzig und liess viele Messen lesen; sie hatte ihre Pensionäre, und wie die Mehrzahl der Künstler, gab sie ans, ohne zu zählen. Die so oft getadelte Verschwendung moderner Sängerinnen erscheint wie Geiz, wenn man sie mit den luxuriösen Launen dieser, wie eine Prinzessin lebenden Künstlerin vergleicht.

Der „Orfeo“ wurde in der Gazette de France, 8. März 1647, von Theophile Renaudon überschwenglich und enthusiastisch gelobt, vom boshaften Scarron*)

*) Paul Scarron, der bekannte burleske und satyrische Dichter, wurde, der Sohn eines Parlamentsrates, 1610 in Paris geboren. Vom Vater zum geistlichen Stande gezwungen, ergab er sich einem ausschweifenden Leben, das er noch fortsetzte, als er bereits Canonicus in Mans war. Eine heftige Erkältung

aber, der nicht der gleichen Ansicht war, um so mehr verspottet, wie aus einer Mazarinade des berühmten Krüppels (des Vorgängers Ludwigs XIV. bei Mme. de Maintenon), hervorgeht, die allerdings für ihn den Verlust einer ihm vom Cardinal ausgesetzten Pension zur Folge hatte:

Gleich wachsam wie der Gockelgauch,
Giltst du als Troc-Erfinder**) auch,
Des schönen Trente- und Quarante-Spieles,
Und des bewussten Rollstuhl-Pfühles:
Leibhaftges Ross Sir Pacolets —
Ja! selbst des **herzigen** Ballets,
Der schönen, armen Orpheussage,
Nein, sagen wir, der Morpheusplage.
Denn alle Welt schläft dabei ein;
Bei Gott, dies schöne Kunstwerk dein,
Bracht deiner Eminenz viel Ehre,
Wenns eben nur nicht Unsinn wäre.
(Eigentlich: Bracht Segen, deiner Eminenz,
Doch mehr noch deiner Impertinenz).

Glücklicher Weise kümmerte sich Mazarin nicht um Critiken und liess sich durch sie nicht abhalten, das Werk der lyrischen Importation fortzusetzen.

Der reimende Historiker **Loret** war nicht sparsam mit Lobsprüchen auf die Sängerinnen, die im „Orfeo" mitgewirkt hatten. Er nennt sie alle unvergleichlich und wunderbar. In einem Bericht über ein vom Cardinal dem Herzog Carl III. von Mantua, 15. Sept. 1655 gegebenes Fest, drückt er sich also aus:

In der Sprache schöne Klänge
Mischten Lauten sich und Sänge,
Spinette, Geigen obendrein: —
Und alle wirkten himmlisch rein.
Wer gliche unsrer La Varenen?
Wie sie, so singen nur Sirenen.
Signora Anna andrerseit
War für die Hörer gern bereit
Ins Reich der Feen sich zu versenken,
Ob Wort, ob Ton sie mochte schenken.

Die darin mit der Hauptpartie betraute erste Sängerin Sa. **Anna Bergerotti**, wurde von dem Impresario in der roten Robe mit 60 liv. honorirt; aber er stellte sie bei dieser Gelegenheit dem Herzog Carl vor, der ein grosser Liebhaber der Damen und feiner Kunstkenner war und ihr ein Collier von hohem Werte zum Geschenk machte. „Dies sind", pflegte die berühmte und witzige Sophie Arnould zu sagen, „die Casualien der Opernpfarreien".

Zu pag. 102. L'abbé **Fr. Raguenet**, geb. um 1660 zu Rouen, Erzieher

---

zog ihm eine völlige Lähmung fast aller Glieder zu. Trotzdem bewahrte er sich seinen fröhlichen Sinn; die geistvollsten Personen des Hofes verkehrten bei ihm. Obgleich seine Lage eine sehr precäre war, heiratete er doch die schöne und galante Francisca d'Aubigné. Er starb 1660.

**) Troc, Kartenspiel, in welchem gewisse Karten alle andern nehmen.

der Neffen des Cardinals von Bouillon, kam 1698 mit diesem nach Rom und enthusiasmirte sich hier für die italienische Musik. Er schrieb: „Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras.“ Par. 1702. Amsterdam 1704. Dieser Schrift setzte der für Lully begeisterte ebenfalls in Rouen 1647 geborene J. Laurent Lecerf de la Viéfville, seigneur de Freneuse, Kronsiegelbewahrer des Parlaments der Normandie, eine Schrift entgegen; „Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique.“ Brüssel, 1704, in dem er für die französische Musik lebhaft Partei ergriff. Sein Gegner antwortete mit einem neuen Pamphlet: „Défense du Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras. Par. 1705. — Raguenet st. 1722, Lecerf 1700. Beide waren nicht die ersten Kämpfer in dem nun schon durch Jahrzehnte über die gleiche Frage sich fortspinnenden Streite, jedoch momentan die bemerkenswertesten; nach ihnen entbrannte derselbe erst recht. Die Streitschriften von Raguenet und Fresneuse findet man in deutscher Übersetzung in Marpurgs critischen Briefen. 1759.

Zu pag. 105. Es ist nicht uninteressant, einen flüchtigen Rückblick auf einige der Ballete zu werfen, die so sehr zum Vergnügen des französischen Hofes, vorab Ihrer Majestäten beitrugen.*)

Im „Ballet la Délivrence de Renaud“ (1617), in dem Ludwig XIII. tanzte, dirigirte Maduit die vor den Augen der Zuschauer verborgenen 64 Sänger, 28 Violaspieler und 14 Lautenisten. Die Vorstellung wurde mit einem die Freuden der Liebe besingenden Chor eröffnet:

Nur einen Frühling hat das Jahr;
Geniess in Wonn ihn, Liebespaar!
Die Tage fliehn und kehren nie zurück:
Verwende drum sie zu der Liebe Glück!

---

*) Dass übrigens anderswo der Geschmack kein besserer war, beweist das „Balleto du Tabaco“, das am portugiesischen Hofe aufgeführt worden war. Die Scene spielte auf der Insel Tabaco. Ein Indianerchor singt den Ruhm des Tabaks und das Glück der Völker, solche Wohlthat von der Gottheit empfangen zu haben. Möglich, dass das Lob des Tabaks, das später Molière seinem Sganarelle in den Mund legte, eine Nachahmung dieser Introduction ist. Ein Sturm erhebt sich und die Priester beschwichtigen ihn, indem sie Tabaksprisen in die Luft werfen. Aeolus, Boreas und der stürmische Nordwind atmen sie ein, niesen, schneuzen sich, husten und spucken, und da sie alsbald keine Luft mehr haben, ist die Ruhe im Augenblick wieder hergestellt. Beaumarchais bediente sich dieses dramatischen Mittels, um Almaviva von einem Wächter zu befreien. Muss man den Göttern für eine so schöne und schnelle Gunst danken, so sind Tabaksdosen auch berechtigt, das Weihrauchfass zu ersetzen. Auf einem Altar aneinandergereihte Pfeifen tragen den Duft des neuen Weihrauchs zum Himmel. Pflanzer, Schnupfer, Raucher, Nieser aller der Herrschaft des Tabaks unterworfenen Nationen, bilden zusammen oder nacheinander Entrées, und das Stück endigt mit einer in einer holländischen Tabakspflanzung getanzten Chaconne.

Bailly sang die Rolle des Eremiten, des Retters Rinalds, und bewährte sich darin vorzüglich. Belleville hatte die Tanzweisen componirt und führte zugleich als Tänzer die Quadrille der Dämonen. Guedron, Dichter, Componist und Orchesterchef, dirigirte, und der Erfolg des Finales, das er vor dem grossen Ballet aufführen liess, war so bedeutend, dass jeder der Anwesenden versicherte, dass man in Europa nie entzückenderes gehört habe. Durand, der Verfasser des Scenariums, beteiligte sich in sinnreicher Eleganz wetteifernd mit Bordier an der Composition der besondern Verse, welche der König und die Herren seines Gefolges den Damen übergaben, Anspielungen auf die Rolle, die jeder von ihnen in den Entrées dargestellt, enthaltend. Diese kleinen Verse, die man sich, während der grosse Ball getanzt wurde, amüsirte zu lesen, bildeten nicht den kleinsten Reiz des Festes. Diese Geistesblitze vertraten die Stelle des Feuerwerks und gaben dem Schluss der Aufführung, neben dem Glanz der Apotheosen, die unsere modernen Feerien beenden, eine tiefere und dauerndere Wirkung (p. 86).

Im „Ballet des doubles Femmes“ (1625) sah man Tänzer, die einerseits als junge, bescheidene Mädchen gekleidet waren, anderseits lächerlichen, alten Weibern glichen. Im „Ballet de la Douairière de Billebahaut“ (1626), das mehrere Ballete in einem vereinte, traten derartige Personen mit doppeltem Gesicht auf, eine Erfindung die grossartigen Erfolg hatte.

Das „Ballet de la Prospérité des armes de la France“ 1641 im Palais-cardinal mit den Maschinen, die einen Monat vorher dem Trauerspiel „Mirame“ gedient, aufgeführt, bestand aus 5 Acten und 36 Entrées. Es bietet die merkwürdigste Zusammenstellung der denkbar unzusammenhängendsten Dinge. Abbé Marolles sagt, dass ein italienischer Seiltänzer, Cardelin, der als er im Costüme des Sieges auftrat, in der Luft zu schweben schien, zumeist bewundert wurde.

Das Sujet der verschiedenen Acte der „Finta pazza“ (1645) bildeten die Geschichte Achills in Scyros, die Reise des Ulysses und Diomedes, die unterbrochene Liebe der Deidamie und die Abreise Achills nach Troja. Jeder Act enthielt ein von Bella erfundenes bemerkenswertes Divertissement. Das Ballet der Papageien, womit das Stück schloss, aus einem Entrée von 4 Indianern, welche dem Nicomedes, nachdem er Pyrrhus als Enkel anerkannte, ihre buntgefiederten Vögel anboten, erregte lebhafteste Sensation. Man bewunderte namentlich den Flug der letztern, die in der Luft regelmässige Kreise beschrieben, die sich mit den Pas und Evolutionen der Tänzer combinirten. Unter den Decorationen erschienen besonders zwei bemerkenswert: der Hafen von Scyros, in dem sich Schiffe auf den Wellen schaukelten und in ihrem Laufe kreuzten und der prächtige königliche Garten, in dem das indische Fest stattfand (p. 100).

Das „Ballet de la Nuit“ (23. Febr. 1653) eingeteilt in 4 Teile oder Wachen, war von ausserordentlicher Länge. Der erste Act (le soleil couchant, 14 entrées) schilderte das Treiben in der Stadt und auf dem Lande während der Stunden von 6—9 Uhr abends. Es kam ein Entrée der Jäger, die müde und erschöpft vom Waidwerk heimkehren, eines der Banditen, die einen Krämer berauben; eines der Kaufleute, die ihre Buden schliessen u. s. w. Der zweite Act (le soir, 4 entrées), die Zeit von 9 12 Uhr umfassend, enthielt ausser mehreren Balleten eine stumme Comödie: „l'Amphitrion“. Der dritte (le minuit, 13 entrées) von 12 3 Uhr reichend, brachte „les Amours de la Lune“.

und Entrées der Astrologen, der Wehrwölfe u. s. f. Der vierte (le matin, 10 entrées), von 3—6 Uhr, stellte verschiedene Träume dar und beim Erscheinen des Morgensterns das Entrée de l'Aurore.

Das „Ballet les Noces de Thétis et de Pélée" (1654), eine der glänzendsten Aufführungen während der Minderjährigkeit des Königs, getanzt von diesem und den Prinzessinnen und Hofdamen, sowie dem jungen Rassent, Page Ludwigs XIV. und einem Hoftänzer, wurde besonders wegen seiner Maschinerien berühmt. Peleus zog auf einem Drachenwagen in der Luft über die Bühne, die manchmal in zwei übereinanderliegende Teile geschieden, unten die Grotte des Charon, oben blühendes Land, oder zwei aneinandergefügte blendende, vom Boden bis zum Himmel reichende Prospecte vorstellte, die mit Nymphen und andern Gestalten besetzt waren. Ludwig XIV. tanzte in diesem Ballete in 6 Rollen: als Apollo, als eine Furie und eine Dryade, als Academiker u. s. w. Tänze und Decorationen waren so prächtig, dass sie die Musik vergessen liessen. (pag. 105.)

Im „Ballet la Verità ramenga" (1654) verteilte am Beginn „le temp" das Programm. Das erste Entrée zeigte einen Apotheker und einen Arzt, die sich über ein die Welt verheerendes Übel freuen; die Wahrheit, von Advocaten verfolgt und verspottet, sucht Hilfe bei ihnen; aber bei ihrem Anblick ergreifen sie die Flucht. Ein Cavalier verspricht ihr Schutz und verlässt sie; sie verjagt einen prahlerischen Soldaten. Nicht minder unglücklich sieht sie sich im 2. Entrée, wo sie von einem Kaufmann und einem Banquerottier vertrieben wird. Die Damen erzürnen sich ob ihrer Nacktheit über sie, aber die Muse des Theaters nimmt sie in Schutz, unter der Bedingung, dass sie sich kleide und so viel wie möglich verbergen wolle. Ballete von mit Kehrbesen bewaffneten Bauern und von Narren machten den Schluss. (p. 105.)

„L'Amour malade" (1657). Zwei grosse Ärzte, Zeit und Überdruss, verordnen nach einer kleinen Consultation, die sie anlässlich einer Unpässlichkeit Amors halten, in Gegenwart der ihm als Aufseherin dienenden Vernunft, als Heilmittel ein (wie in ebensoviele Pulver eingeteiltes) Divertissement, d. i. ein comisches Ballet in 16 Entrées, nach deren jedem einer der Ratgeber einige Verse singt. Nach dem überstandenen Ballet fühlt sich der Patient wesentlich besser.

1. Entrée: Das Divertissement mit einigen seines Gefolges bringt eine Instrumentalmusik zur Aufführung. 2. Zwei Astrologen, jeder von besonderm Missgeschicke verfolgt, versuchen durch ihre Kunst vergebens, das Glück zu bannen. 3. Zwei Schatzgräber werden von 2 Irrlichtern geneckt und zuletzt von 4 Dämonen geprügelt. 4. Vier tapfre Galans schlagen sich, wegen eines während der Unterhaltung mit 2 Coquetten entstandenen Streites. 5. Elf Doctoren nehmen den Doctor der Eselei in ihre Zunft auf, der, um sich dieser Ehre würdig zu zeigen, eine Anzahl dem Scaramouche gewidmeter Thesen aufstellt. 6. Acht Jäger gehen mit Trommeln auf die Jagd. 7. Zwei Alchymisten wollen Quecksilber in Silber verwandeln; der unvorhergesehene Erfolg dieses Unternehmens veranlasst 6 Mercure zu erscheinen und über sie zu spotten. 8. Sechs von der Sonne schwarzgebrannte Indianer mit ihren Weibern tragen Sonnenschirme, um sich vor Sonnenbrand zu schützen. 9. J. Ducet und sein Bruder versuchen 4 Zigeunerinnen zu überlisten. 10. Eine Dorfhochzeit. (pag. 89.)

Zum „Ballet des Saisons" (1661 in Fontainebleau) wurden 900 Costüme und neue Kleider angefertigt. S. Maj. spielte die Rolle der blonden Ceres; er war besonders von einer reizenden Schnitterin entzückt, die mit schüchterner Stimme folgenden Vers an ihn zu richten hatte:

Die Schönheit in der Jugendblüte,
Der Teint in seiner Farbenpracht,
Das ist der Frühling, der uns lacht
Und uns verspricht ein Jahr der Güte.

Diese Schnitterin mit der süssen Stimme und den bescheiden blickenden Augen hiess Louise-Francoise de la Beaume-le-Blanc, comtesse de la Vallière. Sie hatte nach dieser Darstellung die traurige Ehre, die schöne Athénaïs de Vivonne beim König zu ersetzen. Aber sie vermochte dieselbe nur für einige Zeit zu verdrängen. Das ehrgeizige Weib nahm ihre frühere Stellung wieder ein, als sie Mme de Montespan wurde. Was das Ehrenfräulein der K. Maria Theresia durch ihr Singen gewann, weiss jeder: zuerst das Futter eines k. Mantels, dann eine härene Kutte.*)

Im „Ballet des Arts (1663) trat Juno aus einer Goldmine, in der sie die Goldschmiedekunst erlernt hatte. Das Tableau der Chirurgie zeigte Äsculap inmitten seiner chirurgischen Instrumente, von Kranken aller Art, die seine Hilfe anrufen, umgeben (pag. 105). In diesem Ballet wirkten 4 der berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit mit, nämlich die Damen de la Barre, de Se. Christophe, Hilaire Le Puis und die jüngere Sarcamanan,

Vier Fräulein die zusammensingen,
Gleichwie der Quinte Wunderklingen; —

erstere gegen ein Honorar von je 85, die letztere gegen ein solches von 75 liv. Diese geringere Bezahlung verdross die ältere Sarcamanan, gleich

*) Wenn ein Vierzeiler Mlle de la Vallière an die Stufen des Thrones brachte, so verschaffte eine gereimte Bittschrift ihrem Autor, der sie vor dem König sang, in dem er sich dabei zugleich auf der Laute begleitete, die Stelle eines Musikmeisters des Dauphins. Der Bittsteller war L. De Molher oder Molière (nicht zu verwechseln mit dem grossen Dichter), 1642 diensthuender Edelmann bei der comtesse de Soissons. Nach ihrem Tode kam er als Balletcomponist in die k. Capelle. Er verfasste mit J. B. Boësset die Musik zu dem „Ballet du Temps", 1654 beim Empfang der Königin Christine von Schweden im Schlosse de Chante-Merle, bei d'Essone, aufgeführt. Loret äussert sich darüber also:

Kaum, dass der andre Morgen bleicht,
Als Hesselin, witzunerreicht,
Um jene hoch zu veneriren,
Die Hoheit, Würd' und Anmut zieren,
Sie Verse hören lässt gar schön
Mit süssen Melodien verseh'n,
Die sonderlich, ganz ungefähr
Geschrieben hatte Herr Molher,
Als welcher, ausser dem Talent
Zu tanzen, herrlich, excellent,
Es glücklich konnte fertig bringen,
Dass Wort und Ton zusammenklingen.

vortrefflich als Sängerin, wie gewandt im Versemachen. Sie beschloss, sich ihrer Schwester anzunehmen. Mlle S. Hilaire, die nicht einmal hübsch gewesen sein soll, — nur ihre Stimme und Zähne waren schön, — aber von den Zeitgenossen als ein Wunder von Anmut gepriesen wird und mit einem unvergleichlichen Organ und grossem Gefühlsausdruck begabt war, so dass ihr Tanz und Gesang ihr aller Herzen gewannen, war die Tochter des s. Le Puis, der das Wirtshaus de Bel-Air in der rue de Vaugirard, nahe dem Luxembourg besass. Es ist kaum denkbar, dass sie, wenn es mit ihrer geringen Hübschheit seine Richtigkeit hatte, ausgewählt worden war, die Venus im „Ercole amante“ darzustellen und die Rolle der Beauté in „le Mariage forcé“ von Molière zu spielen. Sicher ist, dass sie im „Ballet des Saisons“, in welchem sie die Hauptrolle, la Nymphe de Fontainebleau, die zum jungen König zu sprechen hatte, spielte, enormen Success hatte. Ist es denkbar, dass der geriebene Höfling Lully Sr. Maj., der sich doch auf dergleichen verstand, eine hässliche Partnerin zugesellt hat? Trotz ihrer seltenen Talente hatte sie während der Dauer ihres ganzen Engagements nur 300 liv. jährl. Gage; dennoch besass die sparsame Sängerin nach einigen Jahren Diamanten, ein Hotel, Carossen und Lakaien. Dies etwas wunderbare Resultat glaubte Mlle Sarcamanan l'aîné ausnützen und in einem Quatrain lächerlich machen zu dürfen.

Dreihundert Francs, was will das heissen?
Die zahlte unsere Hilaire
Für Kutsche und Lakaienheer . . .
Ihr Sparsinn ist fürwahr zu preisen!

Aber wenn diese Thatsache auch beweist, dass die Kunst, aus den Ersparnissen eines Gehaltes von 1200 Fr. ein Schloss zu kaufen, nicht erst aus „la Dame blanche“ datirt, so erreichte doch die spitzige Dichterin ihren Zweck, Rache nehmen zu können, nicht, denn ihr Epigramm richtete keinen Schaden an; ja der abgeschossene Pfeil flog zu seinem Ausgangspunkte zurück, indem man sich nun erst über die Schwestern Sarcamanan, die in intimsten Verhältnissen zu den Brüdern de Fiesque standen, scandalisirte. — Die Huberti behielt ihre Stimme bis zum 60. Jahre und hatte noch in ihrem 50. Jahre, da sie zum letzten Male in London sang, ehrenvollste künstlerische und grosse Geld- und Schönheitserfolge. Wie ihre Collegen Boutelou und Dumesnil, gewann sie in England tausende Pfund Sterling. Sie war die Schülerin Niels und ihres Stiefvaters M. Lambert, und wurde also, als Lully dessen Tochter heiratete, die Tante dieses grossen Tonsetzers.

Melle Se. Christophe, erste Sängerin, debutirte ziemlich spät an der Oper,

---

Aus diesem Verse geht hervor, dass Molher nicht nur Sänger, sondern auch einer der Tänzer der Hofballete war. Dies ist auch aus dem von Ludwig XIV. der Königin und dem Hofe im Mai 1694 gegebenen grossen Feste ersichtlich, bei welchem das „Ballet les Plaisirs l'Ile enchanté“ und das Comédie-Ballet „la Princesse d'Elide“ aufgeführt wurden. Er stellte darin die Rollen des Lyciscas und des Moron dar. Ebenso war er einer der 8 Mauren, welche das zweite Entrée im „Palais d'Alcine“ tanzten. Man findet seinen Namen in den meisten Balleten dieser Zeit, gleichzeitig mit seiner, seit 1664 mit dem berühmten Theorbisten Ytier verheirateten Tochter. Er schrieb auch die Musik zu „les Amours du Soleil“ (Jan. 1670) und zu „le Mariage de Bacchus et d'Ariane“ von Visé (7. Jän. 1672), im Theater du Marais aufgeführt. Molher starb 18. April 1868.

da sie erst auftrat, als die unglückliche Königin Henriette von England, deren Kammerfrau sie war, sich nach Frankreich gerettet hatte. Loret spricht in einem gereimten Bericht von einem wunderschönen am Hofe aufgeführten Concerte:

La Barre, dies hocherlauchte Wesen,
In deren Augenglanz zu lesen
Ein Liebreiz, ach! so wunderhold,
Dass selbst ein Gott ihr Liebe zollt.

Hilaire, das Fräulein klug und weise
Mit einer Stimme süss, klar, leise,
Steht — füglich sag ich dieses euch —
Hoch über jeglichem Vergleich.

Raymond, ein Fräulein auserkoren,
So reich an Grazie angeboren,
Wiegt durch der Triller Jubellauf
Wol hundert Cupidonen auf.

Und Anne, Italiens süsse Blume,
O blühe stets zu deinem Ruhme!
Dein Ton, dein Blick, dein hoher Geist:
Als seltnes Kleinod sich erweist!

Legros, bewundert im Gesange,
Ein Name, von dem besten Klange.
Und mehr als hundert im Betreff
Gilt Lallement, Beaumont, Vincent, Bref.

Die reizende Mlle Raymond dürfte eine Figurantin der Oper gewesen sein.

Im Jahre 1676 wurde im Théâtre Guénégaud eine 5actige Comödie: „le Triomphe des Dames" von Th. Corneille aufgeführt. Eines der Intermezzis bildete das „Ballet Jeu de Piquet". Es erschienen darin erst 4 Diener mit Hellebarden bewaffnet, um die Neugierigen abzuhalten und die Scene zu ordnen. Dann kamen nacheinander 4 Könige, ebenso viele Damen, deren Schleppen von Sclaven getragen wurden, einführend. Diese Sclaven personificirten im entsprechenden Costüme Ballspiel, Billard, Würfel und Tric-trac. Könige, Damen und Diener waren gekleidet, wie sie auf den Karten gewöhnlich vorgestellt wurden. Während sie mit ihrem zahlreichen Gefolge von Assen, Achtern, Neunern u. s. w. im Vordergrunde tanzend die verschiedenen Gruppen von Terzen, Quinten u. s. w. ausführten, figurirten rückwärts die 8 Kämpen. Nachdem sich zuletzt alle Schwarzen auf einer, alle Roten auf der andern Seite geordnet hatten, wurde das Ballet mit einem Ensemble beschlossen, in dem sich alle Farben willkürlich mischten.

Zu pag. 113. Cambert machte sich zum ersten Male weitern Kreisen durch seine Mitarbeiterschaft in Chapotons „Mariage d'Orphée et d'Euridice, ou la grande journée des Machines" bekannt, einem 1640 und 1648 aufgeführten Melodrama in Alexandrinern, dem Gesänge und Tänze, sowie mannigfaltige und neue Decorationen, Reiz und Anziehungskraft verliehen. Cambert hatte die von Orpheus und Euridice gesungenen Arien componirt

Zu pag. 133. S. Evremond beginnt seine Beobachtungen und seine Critik über die Oper, indem er sagt, dass „wol durch Glanz und Pracht dieses

Schauspiels die Sinne angenehm berührt würden, man aber dennoch, da der Geist nichts finde, was ihn fesselt, bald in Langeweile und Ermüdung verfiele. Die zumeist ihn abstossende Sache sei, dass das ganze Stück vom Anfang bis zum Ende gesungen wird, wie wenn die dargestellten Personen sich vorgenommen hätten, auf lächerliche Art die gewöhnlichsten und wichtigsten Angelegenheiten ihres Lebens musikalisch zu behandeln. Kann man sich vorstellen, dass ein Herr seinen Diener ruft und ihm einen Auftrag gibt, indem er singt? dass ein Freund singend seinem Freunde etwas anvertraut? dass man bei einer Beratung singend überlegt? durch Gesänge Befehle ausdrückt, die man gibt und Menschen in einem Kampf melodisch mit Degen- und Lanzenstichen tötet? Die Oper ist also ein bizarres Gemisch aus Poesie und Musik, wo Dichter und Musiker sich gegenseitig verhindern und sich bemühen, ein schlechtes Werk zu liefern".

Anders urteilt du Freny in seinen „Amusements sérieux et comiques": „Die Oper ist ein verzauberter Aufenthalt. Sie ist das Land der Metamorphose. Man sieht darin die plötzlichsten Veränderungen. Die Menschen verwandeln sich hier in einem Moment zu Halbgöttern und die Göttinnen zu Sterblichen; hier hat der Reisende nicht die Mühe, das Land zu durchziehen, es reisen vielmehr die Länder vor seinen Augen vorüber; hier kommt man, ohne sich von der Stelle zu rühren, von einem Ende der Welt zum andern und von der Unterwelt in die elyseischen Gefilde. Langweilt ihr euch in einer schrecklichen Wüste, ein Wink führt euch ins Land der Götter, ein anderer, und ihr seid im Lande der Feen. Die Feen der Opern bezaubern, wie die wirklichen; aber ihre Bezauberungen sind natürlicher, bis auf die durch Schminke erzeugten roten Wangen. Obgleich man seit einigen Jahren eine Menge Erzählungen über die Feen der Vergangenheit machte, so macht man noch mehr über die der Oper; sie sind vielleicht nicht wahrer als jene, aber doch wahrscheinlicher. Diese sind von Natur wolthätiger; indess gewähren sie ihren Liebhabern nicht die Gabe der Reichtümer, die sie lieber für sich behalten.

Sagen wir noch ein Wort über die natürlichen Bewohner des Opernreiches: es sind etwas seltsame Völker, sie sprechen nur, indem sie singen, gehen nur tanzend und thun oft dies oder das, wenn sie am wenigsten Lust dazu haben. Sie hängen alle vom Beherrscher des Orchesters ab, einem so absoluten Fürsten, dass er durch das Heben und Senken eines wie eine Rolle geformten Scepters, das er in der Hand hält, alle Bewegungen dieser capriciösen Völker regelt. Ihre Urteilsfähigkeit ist gering; da sie den Kopf voll Musik haben, denken sie nur Gesänge und drücken nur Töne aus. Jedoch haben sie die Kenntnis der Noten soweit gebracht, dass, wenn ein Raisonnement in Noten geschrieben werden könnte, sie alle vom Blatte weg urteilen würden. Doch um nun ernster zu sprechen, behaupten wir, dass unter den öffentlichen Schauspielen, die das Vergnügen der Welt zur Unterhaltung gegeben zu haben scheint, die Musikaufführungen den ersten Rang beanspruchen dürfen, weil sie von älterer Gründung sind, als die Mehrzahl anderer Schauspiele. Sie wurden von Griechen und Römern zur Zerstreuung des Volks erfunden und hatten gleichzeitig die Bestimmung, die Pracht ihrer Feste und Ceremonien zu erhöhen".

I. Autoren-Register.

II. Register.

Die

in diesem Teile angeführten theatralischen Vorstellungen.

a. Ältere Zeit.

b. Italienische Schauspiele.

c. französische Schauspiele.

Druck von A. Haack, Berlin NW., Dorotheenstr. 55.

Errata. I. Teil.

Pag. 14. Z. 11 v. u. l. amplificatum, st. umplificatum.
„ 20. Z. 18 v. u. l. Cantilinae, st. Cantilena.
„ 20. Z. 16 v. u. l. Metenses, st. Matutinem.
„ 22. Z. 13 v. u. l. Cantarium, st. Centarium.
„ 31. Z. 13 v. u. l. vestimentis, st. vestimenta.
„ 32. Z. 3 v. u. l. Carl II., st. Carl III.
„ 40 Z. 7 v. o. l. peritissimi, st. peretissimi.
„ 57. Z. 16 u. 17. v. o. l. De Arte Musica Antifonae.
„ 84. Z. 1 d. Anm. l. der Graf von Jouy und der Bastard von Foix.
„ 85. Z. 2 v. u. l. instruere, st. intruere.
„ 127. Z. 2 v. u. l. 31. October 1517, st. 1508.
„ 130. Z. 5. v. o. l. Trivulzio, st. Triulzio.
„ 132. Z. 9 v. o. l. Andrea, st. Andreo.
„ 149. Z. 16 v. u. l. Versatilität, st. Versalität.
„ 180. Z. 3 v. u. l. Quare, st. Quarum.
„ 182. Z. 4 v. o. l. Beati, st. Beatus.
„ 183. Z. 1 v. u. l. non, st. con.

II. Teil.

Pag. 2. Z. 4 v. u. l. thymelici, st. thymelicis.
„ 10. Z. 13 v. u. l. Ludwig IX., st. Heinrich IX.
„ 106. Z. 13 v. o. ist das zweite Wort „seinem“ zu entfernen.
„ 140. Z. 6 v. o. dürften wahrscheinlicher Adverbien zu lesen sein, also „celeriter,“ „tarde“ und moderate“.

A. Haack, Berlin NW. Dorotheenstr. 55.


Mus 185.41 (3)
Loeb Music Library
3 2044 041 188 194



